Saturno y la melancolía

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky,
Fritz Saxl

Obra clásica, casi legendaria, en el campo de los estudios humanísticos, *Saturno y la melancolía* representa el fruto de casi cincuenta años de trabajo de tres figuras capitales de nuestro siglo para la historiografía de las artes visuales, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, continuadores de la obra iniciada por Aby Warburg.

Sus orígenes se remontan a 1923 con la publicación de un estudio de Panofsky y Fritz Saxl sobre el grabado «Melancolia I» de Durero. Agotada la obra, se decidió preparar una nueva edición, revisada y ampliada, en la que se describiría detalladamente el desarrollo de la doctrina de los temperamentos y se haría la historia de «Saturno, Señor de la Melancolía», hasta los umbrales de la época moderna. Con el tiempo, la extensión del objeto de la investigación obligó a abandonar el esquema de la monografía sobre el mencionado grabado, y con la incorporación de Klibansky surgió el proyecto de un libro nuevo.

Este modélico estudio resulta hoy de imprescindible lectura para los interesados en disciplinas tan variadas como la filosofía, la literatura, la medicina, la astrología o, naturalmente, el arte. Dividido en cuatro partes, la primera trata de la noción de melancolía y su evolución histórica durante la Antigüedad y la Edad Media, mientras que la segunda se centra en el estudio de Saturno, astro de la melancolía, en el contexto tanto de la tradición literaria como de la tradición pictórica antigua y medieval; la tercera estudia la «melancolía poética» en la poesía post-medieval así como la glorificación de la melancolía y de Saturno en el neoplatonismo florentino y el origen de la ideal moderna de genio. Finalmente, la cuarta parte está dedicada al grabado «Melancolia I» de Durero, obra singular que ha dado origen a un gran número de complejas interpretaciones de carácter astrológico, psicoanalítico, sociológico, teológico o filosófico.

epublibre

AA. VV.

SATURNO Y LA MELANCOLÍA

Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte

ePub r1.0
Titivillus 08.03.2018

Título original: *Saturn and Melancholy*
AA. VV., 1964
Traducción: María Luisa Balseiro
Ilustraciones: Figuras
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Conversión a pdf: FS, 2021

Frontispicio: Sepulcro de Robert Burton, muerto en 1640.
Autor de *The Anatomy of Melancholy*. Oxford, Christ Church Cathedral.

INDICE

Prólogo

Prólogo a la primera edición

PRIMERA PARTE. La idea de melancolía y su desarrollo histórico

Capítulo 1. La melancolía en la literatura fisiológica de la Antigüedad

Capítulo 2. La melancolía en la medicina, la ciencia y la filosofía medievales

SEGUNDA PARTE. Saturno, astro de la melancolía

Capítulo 1. Saturno en la tradición literaria

Capítulo 2. Saturno en la tradición pictórica

TERCERA PARTE. «Melancolia Poética» y «Melancholia generosa»

Capítulo 1. La melancolía poética en la poesía postmedieval

Capítulo 2. «Melancholia generosa»

CUARTA PARTE. Durero

Capítulo 1. La melancolía en Conrad Celtes

Capítulo 2. El grabado *Melencolia I*

Capítulo 3. El legado artístico de *Melencolia I*

APÉNDICES

I. El poliedro de *Melencolia I*

II. El significado del grabado B 70

III. Las representaciones de la melancolía en Lucas Cranach

Indice de manuscritos

Lista de abreviaturas

Lista de figuras

Prólogo (1989)

Esta obra es traducción del estudio *Saturn and Melancholy*, publicado en Londres y Nueva York en 1964. La historia de ese libro, que se extiende sobre más de medio siglo, se narra en el prólogo a la edición inglesa reproducido más adelante.

El tema de la melancolía suscita un interés permanente que, lejos de debilitarse, se hace cada día más vivo. ¿No será quizá que, más allá de su valor histórico, roza problemas a los que el hombre de nuestros días es particularmente sensible? Basta pensar en el número, siempre en aumento, de estudios aparecidos durante el cuarto de siglo siguiente a la publicación del nuestro, en ámbitos que van de la historia y la filosofía a la medicina y la psiquiatría, la religión y la teología, la astrología y la alquimia, la literatura y el arte. Haría falta un libro enteramente nuevo para darles la consideración que merecen.

Al haber fallecido dos de los autores, Fritz Saxl en 1948 y Erwin Panofsky en 1968, yo me he contentado con que la presente obra reproduzca en todo lo posible la obra original. Aun así ha habido que introducir numerosos cambios, tales como la corrección de errores y la adición de referencias a ediciones más recientes y accesibles de los textos citados, así como apéndices que llenaran ciertas lagunas y aportaran ciertas precisiones. El texto antiguo de partida, el Problema XXX, 1, que ostenta el nombre de Aristóteles, ha sido revisado en profundidad para dar de él una nueva versión críti-

ca. Algunas ilustraciones complementarias han venido a enriquecer el libro.

En las páginas que siguen me limitaré a llamar la atención sobre algunas cuestiones de importancia que habría que añadir a la edición inglesa.

Pocos términos habrá, en la historia del pensamiento, tan ambivalentes como la simple palabra «melancolía». Desde sus antecedentes griegos, ese término ha expresado a la vez un estado anormal o enfermizo, un temperamento y el temperamento de los hombres marcados por la grandeza.

En los tiempos modernos, la tradición protestante, desde Lutero, relaciona la melancolía con el Demonio, y Jacob Boehme ve, en la particular atención que presta Satanás a los melancólicos, a la vez un peligro de perdición y una oportunidad de salvación. Melancolía son también el hastío universal de Vauvenargues, la melancolía dulce y amiga de la voluptuosidad cantada por Rousseau, la melancolía negra que él conoció igualmente. En la misma época, la palabra resume, según Diderot, «el sentimiento habitual de nuestra imperfección». Para Kant, en cambio, la condición melancólica es la que mejor parece armonizar con «la verdadera virtud basada en principios»; «el hombre melancólico aborrece todas las cadenas, sean las cadenas de oro del cortesano o los grilletes del galeote».

Para Burton es una enfermedad crónica o permanente, pero otros ven en ella una fuente de placeres delicados. Para Steele, en 1709, es «esa satisfacción serena y elegante que el vulgo llama melancolía, y que es el goce particular de los hombres eruditos y virtuosos»; y Addison declara encontrar «mayor placer en la belleza cuando está dulcificada por un aire de melancolía». En *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, La Fontaine había elogiado «*Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mé-*

lancolique». Dos siglos más tarde, Musset se declaraba a *madame* Jaubert diciendo:

Un petit air de doute et de mélancolie,

Vous le savez, Ninon, vous rend bien plus jolie…

Y Víctor Hugo, en *Les Travailleurs de la mer*, pronunciaba su célebre paradoja, banalizada de tan repetida: «La melancolía es la dicha de estar triste».

Desde una óptica más mordaz, Chamfort quería «purgar el humor melancólico y el espíritu patriótico. Son dos enfermedades *contra natura* en el país situado entre el Rhin y los Pirineos; y cuando un francés se encuentra aquejado de uno de esos males, cabe temer de él cualquier cosa». Idea matizada por los Goncourt, que escriben en su *Diario*, el 28 de agosto de 1855: «Queda por expresar una melancolía nueva: la melancolía no blasfema, tristeza vaga en la que asoma un guiño de ironía. Shakespeare en Hamlet, Byron, el René de Chateaubriand son melancolías de pueblos más septentrionales que nosotros. Se hastían a la alemana». Menos de dos meses después moría Kierkegaard, para quien, al contrario, la melancolía era la condición existencial más profunda del hombre que sufre su alejamiento de Dios.

Entre significaciones tan diversas, de las que no damos más que unos pocos ejemplos, ¿existe otro nexo que la palabra para evocar las realidades aludidas, si no es el de un estado cuya llamativa singularidad domina la atención y provoca una reacción afectiva? Sigue siendo cierto que, en esta Babel, cada cual cree comprender, aunque sea en sus propios términos, lo que el otro quiere decir.

Incluso en la literatura estrictamente médica de nuestros días, como en la de los siglos precedentes, el término dista mucho de ser unívoco. Como ya señalaba Calmeil en el *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* de 1876, «todavía

en una época no muy lejana, la palabra melancolía ha sido empleada casi siempre para designar un estado enfermizo caracterizado por la persistencia de ideas de temor, desaliento y tristeza». Pero como, de tanto en tanto, se han relacionado con el tipo melancólico «toda clase de delirios parciales», sin atender a la naturaleza de las ideas delimites, Esquirol, el gran maestro erigido en autoridad por sus trabajos sobre el tema, no estimaba conveniente conservar el nombre de melancolía para el delirio triste y depresivo, por dos razones: «Ese nombre ha sido algunas veces aplicado a la manía, y es corriente en el lenguaje de los poetas, de los artistas y de todas las personas de mundo». Proponía, pues, sustituirlo por la palabra «lipemanía», *lypemanie*, para designar todo lo relativo a la locura melancólica. En nuestra época el término ha sido objeto de numerosos estudios de psiquiatras, sobre todo de lengua alemana, que creían haber encontrado la clave en el recurso a la filosofía heideggeriana. Sus colegas de Gran Bretaña, en cambio, lo han eliminado debido a su imprecisión, sustituyéndolo por los diversos grados de la depresión.

En el marxismo la melancolía tiene su causa en la incapacidad de la inteligencia burguesa para remediar de manera positiva la contradicción entre el reino de lo posible y la dura realidad histórica. Es un signo claro de la decadencia burguesa. Temida al principio como enfermedad, condenada después por la Iglesia como pecado contra la religión, ahora la melancolía se ve condenada por otra ortodoxia como mal social.

El término, reservado a la condición humana hasta los inicios de la era moderna, se aplicó en la época isabelina a diversos aspectos del mundo objetivo; esa evolución llevaría a Schelling a decir que la melancolía es un velo de tristeza tendido sobre toda la naturaleza.

La ambivalencia del término había penetrado antiguamente en el léxico cristiano, que no siempre supo distinguir claramente entre la melancolía y la acedia, concepción de origen bien diferente. Esta, identificada al principio con la pereza, pasa a ser uno de los siete pecados capitales. Después la distinción se oscurece, y una y otra, como en Petrarca, se confunden.

En la época moderna, el alemán y el danés, a diferencia del francés y del inglés, establecen una distinción entre la melancolía sin más, es decir, un estado pasajero, y otra idea, como «Schwermut», o, en Kierkegaard, «Tungsind», que es la melancolía religiosa.

Es significativo que, desde la literatura astrológica de la Antigüedad tardía, Kronos o Saturno presente también múltiples rostros y haya seguido siendo, como para Tycho Brahe y después de él para Burton, el Señor de la melancolía. El dios, castigado por su hijo, hace desgraciados a los saturnianos, los que han nacido bajo su estrella. Por otra parte, Saturno es el más elevado de los planetas; y es, en la tradición platónica, el dios de los filósofos. Identificado con Crono, es también el tiempo que devora a sus hijos. Finalmente, en la tradición astrológica que se remonta al final de la época helenística y que fue reforzada por los árabes, su carácter funesto hace de él el patrono de los lisiados y de los salteadores de caminos, pero a veces también, en los mismos textos, por ejemplo en Ptolomeo y sus discípulos, de los pensadores (βαθύφρων).

En las lenguas de Occidente y en la literatura popular, el espíritu netamente negativo de Saturno es el que prevalece. Aun así, la dualidad no deja de reaparecer, sea al considerar a los artistas como nacidos bajo el signo de Saturno, sea en afirmaciones generales como las de Battista de Crema, un dominico milanés de la primera mitad del siglo XVI: «Un

Saturnino o vero è un angelo o vero è un demonio» [Un saturnino, o es un ángel o es un demonio] (*Della cognitione et vittoria di se stesso*, Venecia 1548, cap. VIII).

Si se examina la historia de la palabra «melancolía», o «bilis negra», en los escritores de la Antigüedad griega, no se puede pasar por alto un componente precientífico, la importancia del color negro y de todo lo que él evoca a partir de Homero. A lo largo de la historia de Occidente y de una parte de Asia, el negro, color funesto, se relaciona estrechamente con la muerte, y a menudo con las fuerzas diabólicas. Se observa que, en un primer momento, ese humor reviste una significación especial que lo distingue de los demás desde un punto de vista emocional que, sin ser percibido con claridad, se mantiene más o menos subyacente.

Sin entrar en la discusión acerca de la autenticidad de las obras que llevan el nombre de Hipócrates, sí queremos subrayar que no podemos compartir esas tendencias hipercríticas según las cuales la obra de Hipócrates sería extremadamente vaga, inasible. Se han expuesto buenos argumentos para adjudicarle ciertos escritos, como el tercer libro de *Epidemias*. Es en ese libro donde la palabra «melancólico» indica una disposición más que un estado morboso, lo cual establece un nexo con el libro *De la naturaleza del hombre*, decisivo para la doctrina de los cuatro humores, que desde el siglo IV a. C. ha sido reconocido, si no como obra de Hipócrates, al menos como de su discípulo Polibio. Su traducción al inglés fue de la mayor importancia para los sabios y escritores de la Inglaterra isabelina. Está contenida en la compilación *The Key to Unknowne Knowledge. Or, a Shop of Five Windowes* (Londres 1599), bajo el título «Discourse of Human Nature Written by Hippocrates», traducido al francés por M. Jean de Bourges, médico, con un comentario del mismo Jean de Bourges.

Diferentes aspectos de la melancolía aparecen claramente en el Problema XXX, 1, el documento más importante para la historia de la idea y su relación con el genio. La nueva versión crítica que presentamos en este libro tiene en cuenta la literatura aparecida recientemente. De todos modos, ha habido que apartarse de ella para poner de relieve una nota esencial del Problema, a saber, la distinción entre un estado análogo al furor divino de Platón o la manía a que se alude en un pasaje famoso de la *Poética* de Aristóteles, por un lado; y, por otro, una enfermedad, siendo lo primero harto susceptible de transformarse en estado patológico.

Entre las gentes fuera de lo común, los περιττοί, el Problema cita en particular a los filósofos que, con los héroes trágicos, soportan el castigo de su superioridad. De ahí la fascinación que ha ejercido a través de los tiempos. La historia de este texto y de su transmisión a Occidente está todavía por escribir. Es David de Dinant —el filósofo cuyas audaces tesis, que proclamaban la identidad de Dios, el espíritu y la materia, fueron condenadas en París en 1210— quien lo transmite al mundo latino de la Edad Media. Un resumen de su contenido acompañaba a la traducción literal del comienzo y de otros pasajes. La edición establecida así, a partir de un manuscrito que David de Dinant se había procurado durante su estancia en Grecia, es anterior en medio siglo a la traducción de Bartolomeo de Mesina, generalmente considerada la primera.

En la Antigüedad no se puso en duda que Aristóteles fuera el autor del Problema, pero esa atribución fue impugnada antes de lo que se cree. En efecto, los filólogos alemanes del siglo pasado propusieron el nombre de Teofrasto, pero fue el sabio hessiano Friedrich Sylburg el que estableció esa relación en su edición de 1585, invocando para ello el juicio de su maestro parisiense Henri Estienne.

No es preciso subrayar que el presunto autor del Problema era un espíritu marcadamente independiente. Es verdad que Teofrasto fue discípulo de Aristóteles, pero no vacilaba en apartarse del maestro. No poseemos de él más que una pequeña parte de los dos centenares de obras enumeradas en el catálogo de Diógenes Laercio. Muchos son los ámbitos en los que figura como innovador. Los historiadores de la filosofía no nos han dado aún una apreciación de conjunto, pero la amplitud de sus intereses y la fuerza de su pensamiento saltan a la vista.

Para el lógico, su tratamiento de la teoría de los modos y de la de los silogismos hipotéticos constituye una evolución interesante con respecto a Aristóteles. El historiador de la filosofía, por su parte, ve en su presentación de los pensadores presocráticos la fuente de la doxografía posterior. Conocido por su libro sobre los *Caracteres*, es también autor de las dos primeras obras de conjunto sobre las plantas, notables por su tratamiento de los conceptos morfológicos. Sus obras de zoología sorprenden por sus indagaciones en la psicología animal. Las citas que se encuentran en los escritores de la época helenística permiten apreciar la influencia que ejerció a través de su aplicación sistemática de ciertas categorías estéticas a la filosofía moral. De su libro perdido sobre el matrimonio, San Jerónimo ha conservado la tesis, citada con frecuencia desde los tiempos de Abelardo y Eloísa, de que el sabio no se debe casar. Fiel a Aristóteles, hace el elogio de la vida contemplativa, proclamándola ideal; pero se aparta de él en varios puntos de doctrina, por ejemplo el del primer motor y el del espacio; la teoría del intelecto le parece dudosa. También disiente de él por su concepción propia de la divinidad y de la piedad. Manifiesta, en fin, reservas acerca de la explicación teleológica, fundamental para Aristóteles, inclinándose más bien por las causas materiales. No tendríamos reparo en

atribuirle el mérito de haber hecho la primera monografía sobre el hombre de talla excepcional y haber intentado darle una explicación natural. Nótese, por otra parte, que Teofrasto es el primer filósofo conocido por haber escrito un tratado sobre la melancolía. Además, en el catálogo de sus obras hay un libro sobre «la ebriedad», cuestión abordada en nuestro texto; asimismo, un libro sobre «el fuego»: nada hace suponer que no sea el que encontramos citado en el Problema.

No sería infundado, pues, pensar que el texto de base del Problema formase parte de una de las series de Problemas que le atribuye Diógenes Laercio, y que en todo caso estuviese próximo a su tratado sobre el mismo tema. Poco tiempo después de muerto Teofrasto, su texto ha sido sin duda rehecho y contaminado con varias inserciones: así se explicaría una marcada falta de unidad en el pensamiento y la expresión. La nueva redacción fue incluida en una colección de piezas inconexas, apoyada en tratados de Aristóteles y de su escuela. Esa primera colección de problemas, considerablemente enriquecida en el curso de los siglos siguientes, era ya conocida en tiempos de Cicerón bajo el nombre que le había puesto el compilador, el de Aristóteles, y que se ha conservado hasta las ediciones recientes.

A las obras mencionadas en este libro hay que añadir otro documento de gran importancia, la correspondencia asociada al nombre de Hipócrates. Este escrito contiene la notable historia del encuentro de Hipócrates y Demócrito. Siendo éste tenido por loco, porque de todo se reía, sus conciudadanos los abderitas habrían invitado a Hipócrates a ir a curarle. A su llegada encontró a Demócrito disecando animales para encontrar la fuente de la melancolía. Tras haber obtenido de él la razón de su risa, Hipócrates quedó convencido de que era Demócrito el cuerdo en un mundo de locos. Dentro de este contexto aparece la idea de que «el mundo está enfermo

sin saberlo», y que «se hace de la tierra, nuestra madre, una tierra enemiga». Es lamentable que este hermoso texto no se encuentre sino en las ediciones antiguas de las obras de Littré y de Ermerins, así como en una colección de epistológrafos griegos, todas ellas de hace más de un siglo, y, en fin, en el programa de 1914 de un oscuro liceo de un pueblecito alemán[1]. Desdeñada por los filólogos, esta obra de ficción de la época helenística, cuya sustancia se remonta al siglo I a. C., fue muy apreciada en el Renacimiento, como demuestran los manuscritos y dos traducciones del siglo XV, de Aurispa y Rinutius Aretinus, esta última dedicada en primer lugar al papa Nicolás V e impresa varias veces entre 1479 y 1500. A las versiones latinas siguió una traducción francesa de I. Guichard, que se encuentra al final del *Traité du ris contenant son essance, ces causes et son merveilleus effais, curieusement recherchés, raisonnés et observés par M. Laur. Ioubert, conselier & médecin ordinaire du Roy, du Roy de Navarre…*, París 1579. Esta traducción, que data igualmente de 1579, lleva por título «La cause morale du ris de l'excellant & tres-nommé Démocrite, expliquée et témoignée par le divin Hippocras an ses Epîtres».

Es la *Carta a Damageto*, en fin, la que Robert Burton traduce en la introducción a su *Anatomy of Melancholy* de 1621, y la que le impulsa a tomar, en la portada, el pseudónimo de Demócrito Junior.

En cuanto a la *Melencolia I* de Durero, recordamos lo que ya constató Wölfflin (*Die Kunst Albrecht Dürers*, 4.ª edición, pág. 330): «Los ánimos están aún lejos de serenarse en cuanto a la significación de *Melencolia I*. Cada año ve nacer nuevas explicaciones, cosa natural mientras los escritores no tengan la disciplina necesaria para abstenerse de atribuir a Durero cualesquiera ideas del hombre moderno».

Esta afirmación del famoso historiador del arte es aún más válida sesenta años después. El número de publicaciones acerca de esa obra es tal que difícilmente podría censarlas un bibliógrafo. La cantidad de escritos está en proporción con la diversidad de las explicaciones. Aquellas a las que Wölfflin aludía se caracterizaban por una cierta simplicidad, presentando, por ejemplo, al personaje como «el alma», «la razón humana» o «el ángel de la ciencia y de la medida». Hoy podemos escoger entre interpretaciones complejas de carácter astrológico, psicoanalítico, alquímico, sociológico, teológico, teosófico, masónico, numerológico, mágico y filosófico.

La historia de esas interpretaciones —que van desde las de contemporáneos del artista, como Joachim Camerarius, pasando por las de Vasari en el siglo XVI y Heinrich Conrad Arend, pastor de Goslar en el XVIII, hasta las de románticos como Carus, que veían en la *Melencolia* una representación del hombre fáustico, poetas como Víctor Hugo, historiadores del arte como Charles Blanc y Ruskin, aficionados como Oliver Wendell Holmes, pintores como Odilon Redon y las numerosas interpretaciones de los estudiosos de nuestros días — tendría un interés especial, porque revelaría las múltiples maneras, muy diferentes unas de otras, en que se comprende una misma obra de arte. Una tal historia constituiría un modelo de la problemática de toda crítica artística.

Añadamos que es significativo que hace poco se haya impuesto en Inglaterra una interpretación fundada en la filosofía oculta. Según esta interpretación, la mujer representada con alas de ángel se encontraría en un estado de trance visionario y expresaría la combinación de la magia y la cábala. Aún más: hay quien se atreve a conjeturar que el poeta isabelino George Chapman, en su Sombra de la noche, se habría inspirado en la «*Melencolia II*» de Durero, una composición que él habría visto al lado de *Melencolia I*, y que se habría

perdido después de servir de modelo al cuadro de Gerung. ¡De la filosofía oculta a la historia oculta no hay más que un paso!

Ciertamente Durero compartía las ideas de su tiempo acerca de la influencia de los planetas y de los temperamentos. El cuadrado mágico representa un talismán que garantiza la protección de Júpiter contra los rayos nefastos. Pero ¿es necesario precisar que en el conjunto de sus numerosos escritos no hay ni rastro de demonología ni de cabalística, y que continuamente busca la precisión de los números y de las medidas en el procedimiento artístico? Lo que caracteriza a Durero es justamente esa síntesis de inagotable imaginación creadora y deseo de claridad de la estructura basada en el sentido de la proporción.

Recientemente se ha interpretado mal nuestro libro, atribuyéndole el propósito de presentar la *Melencolia* de Durero como el modelo del género. La verdad es que es la primera representación del tema de la mano de un gran maestro que ha sobrevivido al paso del tiempo. A partir de Cranach suscitó múltiples respuestas; pero formular la idea misma de que pueda haber en ella un modelo es no entender que lo que ve el pintor o el poeta no es un objeto inmutable y situado más allá del tiempo. La noción de modelo se presta a confusión en la medida en que coloca el trabajo del maestro a la misma altura que el de aprendiz. Éste copia una obra original; el maestro la toma como punto de partida para reemplazarla por su concepción personal del tema.

Pues bien: hoy como ayer, los pintores se dejan cautivar por lo que la composición revela a cada uno según su personal manera de ver. ¿No ha afirmado Kokoschka, al final de su autobiografía: «Durero ha grabado su *Melancolía*, la expresión más angustiosa de la desesperanza y del miedo profundamente humanos»?

Tampoco hay que olvidar la respuesta de los poetas, que muestra a la vez la atracción poderosa de la obra y la manera personal en que se interpreta. Unos, como Théophile Gautier, a quien sus comienzos como pintor habían preparado especialmente para la apreciación crítica, ven en ella la personificación del artista que expresa su dolor:

Toi, le coude au genou, le menton dans la main,
Tu rêves tristement au pauvre sort humain:
Que pour durer si peu la vie est bien amère,
Que la science est vaine et que l'art est chimère.
Que le Christ à l'éponge a laissé bien du fiel,
Et que tout n'est pas fleurs dans le chemin du ciel.
Et l'âme d'amertume et de dégoût remplíe,
Tu t'es peint, ô Dürer! dans ta Mélancolie,
Et ton génie en pleurs, te prenant en pitié,
Dans sa création t'a personnifié.
Je ne sais ríen qui son plus admirable au monde,
Plus plein de rêverie et de douleur profonde,
Que ce grand ange assis, l'aile ployée au dos,
Dans l'immobilité du plus complet repos.
Son vêtement, drapé d'une façon austère,
Jusqu'au bout de son pied s'allonge avec mystère,
Son front est couronné d'ache et de nénufar…
… Et convulsivement sa main presse sa tempe.
Sans ordre autour de lui mille objets sont épars…
… Il a touché le fond de tout savoir humain…
Voilà comment Dürer, le grand maître allemand,
Philosophiquement et symboliquement,
Nous a représenté dans ce dessin étrange,

Le rêve de son coeur sous une forme d'ange[2].

Otros, como Henri Cazalis o James Thomson, ven en ella la falta de sentido de toda accion frente a la nada.

La Melencolia, songeant à ce mystère,
Qui fait que tout ici s'en retourne au néant,
Et qu'il n'est nulle part de ferme monument,
Et que partout nos pieds heurtent un cimetière,
Se dit: Oh! puisque tout se doit anéantir,
Que sert donc de créer sans fin et de bâtir?[3]

The sense that every struggle brings defeat
Because Face holds no prize to crown success;
That ail the oracles are dumb or cheat
Because they hâve no secret to express;
That none can pierce the vast blank veil uncertain
Because there is no light beyond the curtain:
That ail is vanity and nothingness[4].

Otros aún son sensibles al misterio, como sir William Watson:

What holds her fix'd far eyes nor Jets them range?
Nor the strange sea, strange earth, or heaven more strange;
But her own phantom dwarfing these great three,
More strange than all, more old than heaven, earth, sea[5].

Los trabajos de historiadores del arte y de otros especialistas que pretenden explicar los múltiples detalles del grabado son legión. Algunos logran arrojar luz sobre la significación de tal o cual objeto; pero con demasiada frecuencia nos encontramos frente al convencimiento de que la comprensión del conjunto de los detalles permitiría captar la visión total. El método iconográfico, indispensable y precioso como ciencia auxiliar, en lugar de dar el lugar debido a la unidad funda-

mental de la obra, amenaza reduciría a la suma de sus detalles. Ahora bien, según una teoría humanista, defendida por Joachim Vadian, discípulo de Conrad Celtes, el que fuera amigo de Durero, los símbolos son velos tendidos sobre lo sagrado para incitar a adivinar el secreto. Sólo la formación y la sensibilidad del intérprete le permiten llegar a una interpretación digna de la obra.

En el extremo opuesto, no faltan exégetas recientes que se creen en posesión de una intuición especial, y que han propuesto hipótesis tan ingeniosas como fantásticas. Así, se ha dicho que *Melencolia I* podría representar la vanidad del conocimiento humano, olvidando la predilección constante del artista por el valor de las ciencias exactas. ¿Habrá que subrayar que, para que una interpretación se justifique, debe tener en cuenta el contexto en que se hizo la obra, y las circunstancias de la vida del artista en 1514 y en los años precedentes? Si se habla de las fuentes literarias que pudieron inspirarle, hay que tener la seguridad de que le eran conocidas, sea directamente, sea por mediación de las personas que trataba.

En cuando a conocimientos literarios, Durero es muy deudor de su amigo Pirckheimer, autor de varias traducciones del griego, entre ellas la de los *Hieroglyphica* de Horapolo, traducción que hizo para el emperador Maximiliano y que Durero había ilustrado, así como la de los *Caracteres* de Teofrasto, dedicada al propio Durero. Sabemos también que fue por mediación de Pirckheimer como Durero hizo amistad, durante su estancia en Italia, con Giovanni Francesco, sobrino de Pico della Mirandola. La obra de Ficino que contenía sus teorías sobre la melancolía, el *De vita triplici*, le era accesible en la nueva traducción alemana de Johannes Adelphus Muelich. Trithemius, abad del monasterio de Santiago de Würzburg, había dado a conocer en Nuremberg el manuscrito de la primera versión de la *Occulta Philosophia* de Henri-

cus Agrippa de Nettesheim, que da una explicación verosímil del numeral I de *Melencolia*.

Las notas de Durero ponen de relieve la importancia que concedía a la doctrina de los temperamentos. Los diferentes tipos humanos sólo se explican por las cuatro «Complexen». Observarlas y tenerlas en cuenta es el primer deber del aprendiz, afirma (*Schriftlicher Nachlass*, Berlín 1969, III, págs. 277-86). Que el propio Durero fuera melancólico lo testifica Melanchthon, que le conocía bien y habla de la *melancholia generosissima Dureri*. ¿Habría en ello un motivo más para escoger ese tema?

Las notas de Durero pueden asimismo proyectar alguna luz sobre la significación de su grabado. Él mismo explica algunos de sus detalles. Pero es sobre todo la concepción que del arte tenía el artista lo que permite especular sobre el sentido que daba a su propia composición. En el borrador que acompaña a su *Teoría de la proporción humana* (*Schriftlicher Nachlass*, Berlín 1966, II, pág. 109), decía: «Un buen pintor está lleno de imágenes interiores, y, aun si pudiera vivir eternamente, haría siempre, mediante sus obras, brotar alguna cosa nueva de las ideas interiores de que habla Platón».

Esas ideas interiores son, evidentemente, muy distintas de la idea platónica de unas ideas eternas, independientes de los seres humanos que las contemplan. Se encuentran, como las imágenes («die inneren Bilde») de que hablan los místicos alemanes, en el espíritu del hombre. Pero, a diferencia de todos sus predecesores, Durero compara al artista con Dios porque, a semejanza de Dios, él tiene la posibilidad de crear cada día, a partir de las ideas que están en su espíritu, nuevas formas de hombre o de otras criaturas. El artista ya no es simple imitador de la naturaleza, sino creador.

Sin embargo, esta nueva concepción del papel del artista se acompaña, como muestran las notas de Durero, de una conciencia aguda de la distancia que separa la visión del artista y la obra hecha.

Thomas Venatorius, editor de Leon Battista Alberti (*De pictura*, Basilea 1540), escribía en su prefacio, en 1540 y en Nuremberg: «Me acuerdo de Alberto Durero, el mayor pintor de su siglo, que, cuando hacía imágenes —πρότυπα y ἔκτυπα, como las llamaban los griegos—, satisfacía siempre a los hombres con capacidad de juicio. Pero él solía decir que, si comparaba todo lo que había intentado hacer con la belleza del arquetipo concebido antes en su espíritu, no quedaba satisfecho nunca… Lo que yo escribo aquí lo he oído decir a muchas personas dignas de crédito y doctas».

Durero llegaba incluso a declarar que sentía vergüenza ante sus obras cuando las contemplaba al cabo de algún tiempo. Pero sus notas revelan que no rechazaba *Melencolia I*, porque a menudo la daba en obsequio, mucho tiempo después de haberla creado. El hecho de que acostumbrara regalarla junto con el *San Jerónimo en su celda*, grabado el mismo año, parece indicar que las veía formando un conjunto por el contraste entre la paz y la serenidad que rodean al hombre de fe y los conflictos que dominan un mundo inquieto y angustiado, cuyos aspectos negativos están subrayados por el carácter hostil del murciélago que huye de la fuente de la luz.

Sería legitimo, pues, pensar que Durero, consciente de la distancia que separa la concepción de la producción, quiso expresar, en ese grabado repleto de símbolos de un mundo pagano, la impotencia final del artista que tiene a su disposición todos los instrumentos y conoce las fuerzas naturales de Saturno y de la magia astral, pero esta privado del auxilio de Dios.

Conocemos el interés de Durero por los escritos de Lutero y sus estrechas relaciones con Melanchthon, pero son sobre todo sus propios escritos los que manifiestan el lugar central que atribuía a Dios. Es a Él a quien el artista debe su fuerza creadora. Cualquier explicación, por erudita que fuera, que no tuviera en cuenta esta convicción profunda no haría justicia ni al artista ni a su obra. Si hubiera que probar la intensidad de la fe de Durero, bastaría recordar su *Varón de Dolores*, representado, por otra parte, en la actitud del melancólico.

Finalmente, aun teniendo en cuenta todas las interpretaciones de los eruditos, los artistas y los poetas, hay que decir que los intentos de explicación de la composición dureriana no pueden penetrar sino hasta cierto punto en el misterio de la obra. Su magia guarda un aspecto irreducible a toda explicación histórica.

Los libros importantes que han tratado de la melancolía en los últimos decenios tienen el mérito de enriquecer nuestro conocimiento en ámbitos concretos tan diferentes como su tratamiento a lo largo de los siglos o el papel que desempeñó en la poesía francesa de la Edad Media o en el Siglo de las Luces alemán. En su examen de los síntomas de la melancolía, Burton había expuesto la hipótesis de que fuera una enfermedad social, y, resumiendo su obra, proponía como tratamiento un cambio de toda la textura de la sociedad. Recientemente, la relación entre melancolía y sociedad ha sido objeto de un interesante estudio. Raros son aún los libros que la contemplan como fenómeno europeo y que presentan una visión global más allá del punto donde nuestro libro se detiene.

Dar una visión global y hacer justicia a los escritores y artistas que han tratado el tema durante el gran período de los siglos XVI y XVII en Inglaterra, en Francia, en Italia y en Alemania, pero también en la España de Cervantes, y de ahí pasar a examinar el lugar que ocupa en los siglos posteriores,

llevando el estudio, más allá de Kierkegaard y de Nietzsche, hasta nuestros días, sería escribir la historia de la sensibilidad del hombre contemporáneo. Nuestro libro pretende esbozar una parte de su prehistoria.

No tengo espacio ni tiempo para hacer una lista, ni siquiera selectiva, de los trabajos o ensayos publicados en estos últimos años. Me limitaré a rendir un homenaje aislado, pero demasiado rápido, a Jean Starobinski, de cuya atención perseverante y singularmente perspicaz dan testimonio muchos escritos después de su *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900* (Basilea 1960).

Resta expresar mi agradecimiento a la Hannah Foundation for the History of Medicine de Toronto, cuyo apoyo ha hecho posible el reexamen de las fuentes manuscritas y de los libros raros, así como a Louis Évrard, de las Éditions Gallimard, cuya erudición y cuidado constante de los detalles han sido una ayuda inapreciable para mí.

RAYMOND KLIBANSKY

Montreal y Oxford, diciembre de 1988

Prólogo a la primera edición (1964)

Desde los remotos tiempos en que por primera vez se afirmó la existencia de un nexo entre los sucesos humanos y los astros, se pensó que Saturno retardaba toda empresa relacionada con él. Sin duda los antiguos habrían encontrado amplias pruebas de su influencia entorpecedora en la suerte de este libro.

En 1923, Erwin Panofsky y Fritz Saxl publicaron *Dürers 'Melencolia. I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* (Studien der Bibliothek Warburg, B. G. Teubner, Leipzig). Cuando ese estudio se agotó, se decidió preparar una nueva edición revisada y ampliada, en la que se describiría detalladamente el desarrollo de la doctrina de los temperamentos y se haría la historia de «Saturno, Señor de la Melancolía» hasta los umbrales de la época moderna. Con el tiempo, la extensión del objeto de la obra obligó a abandonar el esquema de la monografía sobre el grabado dureriano, y surgió el proyecto de un libro nuevo sobre Saturno y la melancolía, que llevarían a cabo los tres autores cuyos nombres figuran ahora en la portada.

La preparación del libro se vio continuamente obstaculizada por retrasos y contratiempos. Tras una larga interrupción debida a los trastornos políticos de Alemania en los años treinta y la emigración de los autores de ese país, se reanudó el trabajo en Gran Bretaña. En el verano de 1939 se devolvieron las últimas pruebas a la imprenta, que estaba en Glückstadt, cerca de Hamburgo; en 1945, poco después del ar-

misticio, se supo que la composición había sido destruida en la guerra. Resucitar el difunto libro alemán parecía impensable. En lugar de eso, los autores aceptaron publicar una traducción inglesa, hecha a partir de un juego que había sobrevivido de las pruebas alemanas. Debido a la muerte prematura de Fritz Saxl en marzo de 1948, la ejecución de ese proyecto sufrió un largo retraso.

Cuando por fin se volvió a acometer la obra, se vio que precisaba algo de reorganización y varias modificaciones; aun así, el contenido se mantuvo esencialmente inalterado. Durante las dos últimas décadas se ha escrito mucho sobre los distintos temas que se tocan en el libro; en particular, casi cada año se presentan nuevas interpretaciones del grabado de Durero, algunas de las cuales se mencionan en el *Albrecht Dürer* de E. Panofsky (4.ª edición, Princeton 1955). Para tomar en cuenta toda esa literatura habría habido que dar un tamaño excesivo al presente volumen. Podrían haberse incluido algunos detalles más, se habrían podido examinar más a fondo varios aspectos discutidos; pero los autores tienen la confianza de que la argumentación en su conjunto no se habría visto afectada.

Al mismo tiempo, son conscientes de que en el tratamiento de su vasto objeto quedan algunas lagunas. Son muchos los temas conexos que se podrían haber desarrollado. Por citar sólo unos pocos: la leyenda de Demócrito, el filósofo melancólico a quien «la vanidad del mundo, llena de ridícula contradicción» mueve a risa, se podría haber seguido desde sus orígenes helenísticos hasta su memorable aparición en el prólogo de «Democritus Junior» a la *Anatomy of Melancholy*. Mucho se podría haber añadido acerca del papel que desempeña la melancolía en la literatura francesa de la Edad Media tardía, por ejemplo en la poesía de Carlos de Orleans. Al hablar de la astrología, los autores se ciñeron a investigar los

orígenes y el desarrollo histórico de la creencia en el influjo de Saturno; quedan las tareas más amplias de entender la significación de toda creencia de esa clase en el poder de los astros y esclarecer las razones que han llevado a los seres humanos a atribuir a los planetas las fuerzas que gobiernan su propio microcosmos.

Los límites impuestos a este libro excluían todo intento de tratar como se merece el tema complejo y apasionante de la melancolía isabelina y jacobea. Hubo que resistir la tentación de adentrarse en las riquezas de Burton, y contentarse con rendir homenaje al gran «melancolizador» anteponiendo su efigie al presente volumen.

Estamos vivamente agradecidos a la señorita Francés Lobb, que llevó a cabo la ardua tarea de preparar el primer borrador de la traducción del alemán. Recordamos con especial gratitud la ayuda que nos prestó el personal del Warburg Institute de la Universidad de Londres, sobre todo en la búsqueda de fotografías para las ilustraciones y en su valioso apoyo durante todo el largo período de preparación y en las primeras pruebas. Estamos particularmente reconocidos al fallecido Hans Meier, que fue el primero que señaló a nuestra atención la versión original del *De occulta philosophia* de Agrippa, que él había descubierto en un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Würzburg.

También queremos manifestar nuestro agradecimiento a los muchos institutos y bibliotecas cuyas colecciones hemos podido utilizar: en particular, al Johns Hopkins Institute of the History of Medicine de Baltimore, y al Institut für Geschichte der Medizin de la Johann Wolfgang Goethe-Universität de Francfort (del Meno); al Courtauld Institute de la Universidad de Londres; al British Museum de Londres; a la Bodleian Library de Oxford; a la Bayerische Staatsbibliothek de Munich y la Biblioteca Apostólica Vaticana; y en último

lugar, aunque no de importancia, a los bibliotecarios y personal de la Redpath Library y la Osler Library de la McGill University de Montreal.

Estamos en deuda con los muchos eruditos y coleccionistas que respondieron a nuestras consultas, y con la señorita Désirée Park, M. A. (McGill), por haber compartido el peso de la lectura de pruebas.

Agradecemos el esfuerzo de todos cuantos colaboraron con nosotros en la revisión de la traducción: la doctora Gertrud Bing de Londres, la señorita Rosemary Woolf, *Fellow* del Somerville College de Oxford, y sobre todo la doctora Lorc Labowsky, *Lady Carlisle Research Fellow* del Somerville College de Oxford, que con sus valiosas observaciones contribuyó también a establecer el texto griego del famoso Problema XXX, 1, atribuido a Aristóteles.

Por último, estamos en deuda con los editores, Thomas Nelson & Sons, por su paciencia y su ayuda en el proceso de producción del libro.

R. K.

E. P.

Primera parte
LA IDEA DE MELANCOLÍA Y SU DESARROLLO HISTÓRICO

En el lenguaje actual, la palabra «melancolía» se emplea para denotar varias cosas un tanto diversas. Puede significar una enfermedad mental caracterizada principalmente por ataques de ansiedad, depresión profunda y fatiga, si bien es cierto que en los últimos tiempos el concepto clínico se ha desintegrado bastante[1]. Puede significar un tipo de carácter —generalmente asociado a un cierto tipo de constitución corporal— que, junto con el sanguíneo, el colérico y el flemático, constituyó el sistema de los «cuatro humores», o, según la expresión antigua, de las «cuatro complexiones». Puede significar un estado de ánimo transitorio, a veces doloroso y deprimente, a veces sólo ligeramente meditabundo o nostálgico. En este caso es un talante puramente subjetivo que puede ser atribuido por transferencia al mundo objetivo, de suerte que puede hablarse legítimamente de «la melancolía del anochecer», «la melancolía del otoño»[2] o incluso, como el príncipe Hal de Shakespeare, de la «melancholy of Moor-ditch»[3].

Capítulo 1
La melancolía en la literatura fisiológica de la Antigüedad

1. LA DOCTRINA DE LOS CUATRO HUMORES

En el orden señalado —no necesariamente uno detrás de otro, sino a menudo coexistiendo—, estos diversos significados evolucionaron a lo largo de un proceso que abarca más de dos mil años. La aparición de significados nuevos no supuso el abandono de los antiguos; dicho en pocas palabras, no fue un caso de decadencia y metamorfosis, sino de supervivencia paralela. La base original de los distintos significados fue la concepción absolutamente literal de una parte del cuerpo concreta, visible y tangible, la «bilis negra» (atra bilis, μέλαινα χολή, μελαγχολία), que, junto con la flema, la bilis amarilla (o «roja») y la sangre, formaba el conjunto de los Cuatro Humores. Se creía que estos humores estaban en correspondencia con los elementos cósmicos y las divisiones del tiempo; que controlaban toda la existencia y la conducta de la humanidad, y, que, según cómo se combinaran, determinaban el carácter del individuo.

> Sunt enim quattuor humores in homine, qui imitantur diversa elementa; crescunt in diversis temporibus, regnant in diversis aetatibus. Sanguis imitatur aerem, crescit in vere, regnat in pueritia. Cholera imitatur ignem, crescit in aestate, regnat in adolescentia. Melancholia imitatur terram, crescit in autumno, regnat in maturitate. Phlegma imitatur aquam, crescit in

hieme, regnat in senectute. Hi cum nec plus nec minus iusto exuberant, viget homo[4].

En estas frases claras y tersas de un filósofo de la naturaleza de comienzos de la Edad Media tenemos la doctrina antigua de los Cuatro Humores. Este sistema estaba llamado a dominar todo el curso de la fisiología y la psicología casi hasta el día de hoy; pues lo que las escuelas «heterodoxas» de la Antigüedad habían opuesto a la patología humoral fue, o bien olvidado, o bien incorporado a la doctrina ortodoxa por los eclécticos del siglo II, y particularmente por Galeno. Del mismo modo, también las objeciones de Paracelso cayeron durante mucho tiempo en oídos sordos.

Este sistema únicamente se puede explicar por la combinación de tres principios muy antiguos (y, al menos en parte, específicamente griegos):

1. La búsqueda de elementos primarios simples o cualidades simples, a los que se pudiera reducir directamente la estructura compleja y aparentemente irracional tanto del macrocosmos como del microcosmos.
2. El afán de encontrar una expresión numérica de esa estructura compleja de la existencia corporal y espiritual.
3. La teoría de la armonía, simetría, isonomía o como se quiera llamar esa proporción perfecta entre partes, materiales o facultades, que el pensamiento griego hasta Plotino consideró siempre esencial para cualquier valor, ya fuera moral, estético o higiénico.

Si queremos, pues, descubrir el origen del humoralismo tenemos que remontarnos hasta los pitagóricos, no sólo porque fue en la filosofía pitagórica donde la veneración del número en general alcanzó su expresión más alta, sino, más concretamente, porque para los pitagóricos el número cuatro

tenía una significación especial. Solían jurar por el cuatro, «que encierra la raíz y fuente de la naturaleza eterna»[5]; y no sólo la naturaleza en general, sino el hombre racional en particular, les parecía estar gobernado por cuatro principios, localizados respectivamente en el cerebro, el corazón, el ombligo y el falo[6]. Hasta el alma se imaginó después como cuádruple, abarcando el intelecto, el entendimiento, la opinión y la percepción (νοῦς, ἐπιστήμη, δόξα, αἴσθησις)[7].

Los propios pitagóricos no desarrollaron una doctrina de los cuatro humores, pero prepararon el terreno al postular una serie de categorías tetrádicas (como, por ejemplo, las ya mencionadas: tierra, aire, fuego y agua; primavera, verano, otoño e invierno)[8]. En este sistema, una vez desarrollado, era fácil insertar los cuatro humores. Sobre todo, los pitagóricos definían la salud como equilibrio de distintas cualidades, y la enfermedad como predominio de una sola, concepto éste que fue realmente decisivo para el humoralismo propiamente tal. Alcmeón de Crotona, un médico pitagórico que vivió en torno al 500 a. C., afirmaba que «la igualdad de derechos (ἰσονομία) entre las cualidades (δυνάμεις) húmeda, seca, fría, caliente, amarga, dulce y las restantes, conserva la salud, pero el dominio de una sola de ellas (μοναρχία) produce la enfermedad»; y condensó la idea de salud en la fórmula «una mezcla bien equilibrada de las cualidades» (σύμμετρος τῶν ποιῶν κρᾶσις)[9]. Alcmeón dejó indeterminados el número y la naturaleza de las cualidades cuya isonomía constituía la salud («húmeda, seca, fría, caliente, amarga, dulce y las restantes»), pero Filolao dio un paso más hacia el humoralismo al señalar el número cuatro como «principio de la salud» (ὑγιείας ἀρχή)[10].

La aparición de una doctrina completa del humoralismo requería, sin embargo, que se cumplieran otras tres condicio-

nes. En primer lugar, los pitagóricos habían venerado el cuatro como número perfecto. Había que darle también un contenido material, lo que se consiguió con la transformación del simbolismo pitagórico de los números en una doctrina de los elementos cósmicos. En segundo lugar, había que interpretar cada uno de esos cuatro elementos en términos de una cualidad que estableciera, por así decirlo, un eslabón visible entre los elementos originales y los componentes correspondientes del cuerpo humano a los que, en su realidad empírica, no era posible considerar tierra pura, agua pura, etcétera. En tercer lugar, había que encontrar en el cuerpo humano ciertas sustancias reales que parecieran corresponderse con esos elementos y cualidades, pues sólo de esa manera sería posible conciliar las especulaciones de la filosofía de la naturaleza con la evidencia empírica de la medicina y la fisiología.

Así, de los pitagóricos el camino lleva seguidamente a Empédocles, en cuya doctrina se cumple la primera de esas condiciones. Empédocles trató de combinar las especulaciones de los antiguos filósofos de la naturaleza, como Tales o Anaximenes, que pensaban únicamente en términos de materia y por lo tanto reducían toda la existencia a un solo elemento primario, con la doctrina tetrádica, exactamente opuesta, de los pitagóricos, que se basaba en la idea del número puro. Como parte de ese intento desarrolló la doctrina de los Cuatro Elementos, que emparejaba las «cuatro raíces del Todo» con cuatro entidades cósmicas concretas: el sol, la tierra, el cielo y el mar. Estos elementos (llamados por Empédocles ῥιζώματα, es decir, raíces, fundamentos o principios, pero στοιχεῖα desde Demócrito) eran iguales en valor y poder, pero cada uno tenía su cometido y su naturaleza particulares. Cada uno prevalecía por turno con el correr de las estaciones, y era su combinación (κρᾶσις), distinta en cada caso concreto, la que engendraba todas las cosas individuales

y la que por sí sola determinaba los caracteres de los hombres. La combinación perfecta era, en primer lugar, aquella en la que todos los elementos participaban por igual; en segundo lugar, aquella en la que las unidades elementales —los átomos, diríamos nosotros— de la combinación no fueran ni demasiados ni demasiado pocos en cantidad, y ni demasiado groseros ni demasiado finos en calidad. Esta combinación perfecta engendraba al hombre de entendimiento más capaz e ingenio más agudo. Si todos los elementos no participaban por igual, el hombre sería un necio. Si el número de los átomos participantes era demasiado grande o demasiado pequeño, el hombre resultante sería triste y letárgico, o bien apasionado y vehemente, pero incapaz de realizar esfuerzos sostenidos. Y si la combinación era más perfecta en una parte del cuerpo que en otra, de ello resultarían individuos con este o aquel talento marcado: oradores, por ejemplo, si era mejor la «crasis» de la lengua, artistas si lo era la de las manos[11].

Por lo dicho se observará que Empédocles había establecido firmemente —casi con excesiva firmeza— la unidad de macrocosmos y microcosmos (la derivación común del hombre y el universo de los mismos elementos primarios), y que ya él intentó demostrar una conexión sistemática entre los factores físicos y los mentales; o, dicho en otras palabras, formular una teoría psicosomática del carácter. Pero se observará también que ese intento era demasiado general y demasiado especulativo para satisfacer las exigencias de una teoría específicamente antropológica, y aún menos las de una teoría clínica. En tanto en cuanto sostenía que los seres humanos, lo mismo que el universo material, se componían únicamente de tierra, aire, fuego y agua, Empédocles establecía, en efecto, una base común para el macrocosmos y el microcosmos; pero desatendía lo propio del microcosmos como tal. Reducía al hombre a elementos generales, cósmicos, sin ahondar en lo

específicamente humano; daba, por así decirlo, la materia original, pero no los materiales de la composición humana.

Los pensadores más inclinados a la antropología no podían contentarse con eso, antes bien debían buscar en el hombre sustancias (y facultades) específicas, que de algún modo se correspondieran con los elementos primarios que constituían la totalidad del mundo, sin identificarse simplemente con éstos.

Los sucesores inmediatos de Empédocles sintieron ya la necesidad de dar una mayor elasticidad a los conceptos antropológicos de aquél, despojando en parte de su naturaleza puramente material a los elementos componentes del hombre y atribuyéndoles un carácter más dinámico. Bien es verdad que Filistión, cabeza de la escuela siciliana de medicina fundada por Empédocles, siguió describiendo al hombre como combinación de los cuatro elementos, tierra, aire, fuego y agua, lo mismo que su maestro; pero añadió la idea de que cada uno de esos elementos poseía una cierta cualidad (δύναμις): «al fuego le pertenece el calor, al aire el frío, al agua lo húmedo, a la tierra lo seco»[12]. Con ello cumplía la segunda de nuestras condiciones.

De ese modo la teoría de los elementos de Empédocles quedó conciliada con la teoría de las cualidades de Alcmeón, con el resultado de que los elementos perdieron su naturaleza inflexiblemente material, a la vez que el número de cualidades, que Alcmeón había dejado indeterminado, se reducía a una tétrada. Nada más lógico, pues, sino que a la pregunta: «¿Cuándo es buena y correcta la crasis de las cualidades?», el propio Filistión respondiera diciendo sencillamente: «Las enfermedades surgen del predominio o defecto de una cualidad»[13]. Mientras que, en lo relativo a las partículas primarias de los elementos, la teoría empedocliana del carácter (de la medicina empedocliana no se sabe nada con certeza[14]) había

introducido la idea de «demasiado grosero» y «demasiado fino» al lado de la idea de «demasiado» y «demasiado poco», el nuevo sistema, utilizando únicamente las ideas de superfluidad y deficiencia, las extendía hasta hacerlas abarcar un vasto número de diferenciaciones. Pues no sólo podían las cualidades formar combinaciones duales (caliente y húmedo, caliente y seco, frío y húmedo y frío y seco), sino que, cosa de importancia más inmediata, podían también liberarse de los elementos primarios empedoclianos y de ese modo predicarse de cualesquiera otras sustancias.

Ambas teorías alcanzaron su plena madurez no mucho antes del año 400 a. C., que es la época en que realmente nació el humoralismo. Nació precisamente porque las ideas que hasta aquí hemos visto acerca de los elementos y cualidades se aplicaron entonces —no sin violencia— a los humores (χυμοί) cuya presencia en el cuerpo humano estaba empíricamente demostrada[15]. Estos humores eran conocidos desde mucho antes en la tradición específicamente médica, primeramente como causa de enfermedades, y, si se hacían visibles (como en vómitos o cosas semejantes), como síntomas de enfermedad. El alimento introducía en el cuerpo sustancias que, gracias a la digestión, eran utilizadas en parte (es decir, convertidas en huesos, carne y sangre), pero en parte eran ἄπεπτα, indigeribles; y de éstas nacían los «humores sobrantes» (περισσώματα), idea que había tenido un desarrollo muy similar a la de los elementos primarios cósmicos. Eurifón de Cnido había supuesto un número indeterminado de tales humores, que subían a la cabeza y generaban enfermedades; Timoteo de Metaponto creía que eran ocasionados por un único fluido ácido y salado, y Heródico de Cnido distinguió dos de tales fluidos, uno ácido y otro amargo[16]. Estos dos humores son los que más tarde recibieron los nombres de flema (φλέγμα) y bilis (χολή): flema porque causa-

ba inflamación, aunque no pocos escritores le atribuyeran las cualidades de frío y humedad. Esa correlación se presupone en el importantísimo tratado *De la naturaleza del hombre* (Περὶ φύσιος ἀνθρώπου)[17], que los antiguos, según sabemos por Galeno, atribuían a Hipócrates o a su yerno Políbio[18], y que en cualquier caso no fue escrita después del 400 a. C. Lo que otorgaba a este documento su valor único para la posteridad era su pretensión de combinar en un mismo sistema la patología humoral propiamente dicha y la especulación cosmológica general, y más exactamente la de Empédocles[19].

Guiado por ese deseo, el primer paso del autor era rechazar la tesis de los que sostenían que el cuerpo humano se originaba y subsistía en virtud de un único elemento. Fue además, que sepamos, el primer escritor que formuló una teoría de los cuatro humores. En el comienzo —aunque más tarde había de hacerse casi canónica— sólo se pudo establecer con ayuda de dos supuestos enteramente arbitrarios. Había que incluir la sangre en el sistema, aunque de hecho no era un humor sobrante; y en la bilis, que hasta entonces se había considerado un único fluido, o se había dividido en innumerables subespecies, había que distinguir dos «humores» independientes, la bilis amarilla (χολὴ ξανθή) y la bilis negra (μέλαινα χολή = μελαγχολία)[20]. Estos cuatro humores estaban siempre presentes en el cuerpo humano y determinaban su naturaleza; pero prevalecía ora uno, ora otro, según las estaciones: la bilis negra, por ejemplo, en el otoño, mientras que el invierno le era desfavorable y la primavera enemiga, de modo que los dolores engendrados por el otoño se aliviaban en primavera. Así pues, los cuatro humores eran causa a la vez de la enfermedad y de la salud, porque su combinación debida era salud, pero el predominio o defecto de uno u otro era enfermedad: ὑγιαίνει μὲν οὖν μάλιστα, ὅταν

μετρίως ἔχη ταῦτα τῆς πρὸς ἄλληλα δυνάμιος καὶ τοῦ πλήθεος, καὶ μάλιστα, ἤν μεμιγμένα ᾖ[21].

Todas estas son ideas cuyo origen podemos ahora establecer. La idea de los humores como tales procede de la medicina empírica. La idea de la tétrada, la definición de la salud como equilibrio de las distintas partes y la de la enfermedad como perturbación de ese equilibrio son aportaciones pitagóricas (recogidas por Empédocles). La idea de que al correr de las estaciones cada una de las cuatro sustancias prevalece por turno parece ser puramente empedocliana. Pero el mérito de combinar todas estas ideas en un solo sistema, y con ello crear la doctrina del humoralismo que dominaría en el futuro, se debe sin duda al poderoso escritor que compuso la primera parte del Περὶ φύσιος ἀνθρώπου[22]. Este sistema incluía no sólo la tetrada pitagórica y empedocliana, sino también la doctrina de las cualidades que nos transmitió Filistión: primero en grupos de dos, formando un eslabón entre los humores y las estaciones, después apareciendo también por separado y enlazando los humores con los elementos primarios empedoclianos. A partir de esto el autor del Περὶ φύσιος ἀνθρώπου desarrolló el siguiente esquema, que había de permanecer en vigor durante más de dos mil años[23]:

Humor	Estación	Cualidades
Sangre	Primavera	Caliente y húmeda
Bilis amarilla	Verano	Caliente y seca
Bilis negra	Otoño	Fría y seca
Flema	Invierno	Fría y húmeda

Es probable que ya los pitagóricos hubieran emparejado las cuatro estaciones con las Cuatro Edades del Hombre, contadas éstas como infancia, juventud, madurez y vejez, o bien como juventud hasta los veinte años, edad viril hasta aproximadamente los cuarenta, decadencia hasta aproximadamente los sesenta y vejez a partir de ahí. No había, pues, más que hacer para dejar establecida una conexión entre los Cuatro Humores (y más tarde los Cuatro Temperamentos) y las Cuatro Edades del Hombre, conexión desde entonces indiscutida y que había de tener una significación fundamental para el desarrollo futuro tanto de la especulación como de la imaginería.

Durante toda la Edad Media y el Renacimiento este ciclo permaneció prácticamente invariado, si se exceptúan algunas controversias sobre su punto de partida: podía empezar por la infancia «flemática» y pasar por la juventud «sanguínea» y la edad viril «colérica» a la vejez «melancólica» (volviendo, en determinadas circunstancias, a una «segunda infancia»), o bien empezar por la juventud «sanguínea», pasar por un período «colérico» entre los veinte y los cuarenta años y otro «melancólico» entre los cuarenta y los sesenta, y acabar en una vejez «flemática»[24].

Pero esta combinación de la doctrina puramente médica de los humores con un sistema de filosofía de la naturaleza originó una curiosa dificultad de la que los primeros escritores no se percataron, pero que más tarde se situaría en primer plano, sin llegar nunca a resolverse del todo. Por una parte, a

excepción de la sangre, los humores tomados de la medicina eran sustancias totalmente inútiles, por no decir dañinas[25]. Eran excreciones, «humores vitiosi», causa de enfermedad, observadas primordialmente en los vómitos y otros síntomas[26]; los adjetivos derivados de ellas, φλεγματικός, (φλεγματώδης), χολερικός (χολώδης) y sobre todo μελαγχολικός, eran en sus orígenes meramente descriptivos de enfermedades; y sólo se podía hablar de verdadera salud cuando todos los humores estaban presentes en la combinación debida, de modo que cada influencia dañina neutralizara a las otras.

Por otra parte, esas mismas sustancias, aunque en sí mismas consideradas como causas de enfermedad, o cuando menos factores predisponentes, se habían emparejado con las cualidades universales (e higiénicamente neutras) de frío, húmedo, caliente y seco. Cada una prevalecía una vez al año sin ocasionar necesariamente enfermedades agudas; y, dado que el hombre absolutamente sano era el que nunca estaba enfermo (por lo que debía parecerse a cualquier otro hombre absolutamente sano como una gota de agua a otra, ya que la combinación debida de los humores era una sola y no admitía divergencias), menos que ningún otro podía el médico sustraerse a la conclusión de que ese hombre absolutamente sano representaba un ideal que a duras penas se podría encontrar en la realidad[27].

Así, dentro de semejante tradición, lo que antaño fueran síntomas de enfermedad vinieron poco a poco a considerarse, al principio inconscientemente, tipos de disposición. La salud completa no era más que un ideal, al que cabía aproximación, pero que de hecho no se alcanzaba nunca. Era harto lógico, de alguien en cuyo cuerpo estuvieran los humores perfectamente combinados, decir que «gozaba de la mejor salud» (μάλιστα ὑγιαίνει), porque con ello se reconocía implíci-

tamente que aquel en quien predominase uno u otro humor podía aun así disfrutar de buena salud, aunque no en el más alto grado posible. Y por lo tanto había que conceder que de hecho solía ser un predominio de uno u otro humor lo que determinaba la constitución de cada hombre, y que ese individuo, aunque predispuesto a ciertas enfermedades muy concretas, normalmente parecía bastante sano. Las palabras «flemático» y demás vinieron a aplicarse a aspectos peculiares, pero (dentro de los límites de esa peculiaridad) no necesariamente morbosos, de la naturaleza humana; y, una vez que la doctrina de los cuatro humores fue sistematizada en la forma descrita, no podía por menos de convertirse paulatinamente en una doctrina de cuatro temperamentos.

Como dice «Hipócrates» en cierto pasaje, «un verano u otoño demasiado seco conviene a los flemáticos pero hace el mayor daño a los coléricos, que corren peligro de secarse por completo, pues se les secan los ojos, están febriles, y algunos caen en enfermedades melancólicas»[28]; lo que demuestra que los propios hipocráticos pensaban en hombres de constitución determinada por un predominio permanente de la flema o de la bilis amarilla, que por lo general no estaban realmente enfermos sino tan sólo predispuestos a ciertas enfermedades, y que en determinadas circunstancias eran incluso proclives a otras enfermedades que las derivadas de su humor predominante. De esa época en adelante, los términos «colérico», «flemático» y «melancólico» encerraron dos significados fundamentalmente dispares: podían denotar estados patológicos o aptitudes constitucionales. Es verdad, sin embargo, que ambas cosas estaban estrechamente ligadas, puesto que solía ser el mismo humor el que en circunstancias adversas podía pasar de mera predisposición a enfermedad real. Como dice Isidoro, «los sanos están gobernados por estos cuatro humores, y los enfermos sufren a causa de ellos»[29].

El sistema al que abocó el humoralismo traía consigo, sin embargo, otra complicación, en cuanto que dos de los cuatro humores, la sangre y la bilis negra, ocupaban claramente una posición excepcional, producto del desarrollo histórico del sistema; y esta distinción se hace notar en los términos empleados.

Por lo que se refiere a la sangre, desde el primer momento se había colado, digámoslo así, de rondón, pues no sólo no era un humor sobrante, sino que era la parte más noble y esencial del cuerpo[30]. Aunque siguió siendo un principio reconocido que también la sangre causaba enfermedades (principalmente agudas, como las causadas por la bilis amarilla; los dos humores fríos generaban enfermedades más crónicas), y aunque el *Corpus Hippocraticum* colocaba el exceso de sangre junto a las enfermedades flemática, colérica y melancólica[31], aun así el predominio constitucional de la sangre se consideraba en general no como una disposición morbosa, sino más bien como la saludable por excelencia, y por lo tanto la mejor[32], de suerte que los textos de medicina a menudo sustituyen la expresión usual «complexio sanguinea» por «complexio temperata» sin más[33].

La fisiología griega, en la que el humoralismo significó primordialmente patología humoral, al parecer carecía de adjetivo para describir la constitución determinada por la sangre[34], como la colérica está determinada por la bilis amarilla o la flemática por la flema. Y es significativo que en la doctrina posterior de los cuatro temperamentos (en la que, como en el habla moderna, se aplicaban los términos a la peculiaridad y carácter de los sanos) el temperamento «sanguíneo», y sólo él, intentara nombre latino[35].

Lo contrario acontecía con el «humor melancholicus». La sangre encajaba tan mal en la serie de humores concebidos

como desperdicio que era difícil hacer un diagnóstico puramente patológico de la condición causada por un exceso de sangre; por esa misma razón, el temperamento sanguíneo se destacaba sobre todos los demás de forma muy semejante a como, en los dibujos fisonómicos de Durero, se destaca el hermoso pero inexpresivo «perfil normal» sobre los feos pero notables «perfiles de carácter». La bilis negra, por el contrario, se consideraba de tiempo atrás cómo una degeneración perniciosa de la bilis amarilla, o de la sangre[36]. Presentaba un cuadro de morbosidad tan conocido y característico (posiblemente procedente incluso de época prehipocrática), que la enfermedad como tal era designada por un solo sustantivo. Frente a las expresiones compuestas χολερικαὶ o φλεγματικαὶ νόσοι, χολερικά o φλεγματικὰ παθήματα, se alzaban las sencillas μελαγχολία, μελαγχολίαι[37]. Así, también, las concepciones posteriores del temperamento melancólico estaban mucho más teñidas por la idea de una enfermedad melancólica que en el caso de los otros tres temperamentos. También es significativo que la melancolía como enfermedad fuera objeto de estudios monográficos con especial frecuencia, y desde muy pronto[38].

Es comprensible, pues, que el problema especial de la melancolía suministrara, por así decirlo, la levadura para el desarrollo ulterior del humoralismo. Pues cuanto más llamativas y aterradoras eran las manifestaciones morbosas que venían a asociarse con la idea de un cierto humor, mayor era la fuerza de éste para crear un tipo de carácter; y sólo por aparente paradoja esta misma melancolía, que de todas las «crasis» era la que llevaba una connotación más marcadamente patológica, vino a ser aquella en la que antes y con más claridad se estableció la diferencia entre enfermedad real y mera predisposición, entre estados patológicos y divergencias de carácter, entre enfermedad y temperamento, en suma; mientras que las

otras concepciones humorales no tuvieron un desarrollo análogo hasta mucho después[39].

Conviene hacer, no obstante, una consideración más. A diferencia de las restantes, la enfermedad llamada «melancholia» se caracterizaba principalmente por síntomas de alteración mental, que iban desde el miedo, la misantropía y la depresión hasta la locura en sus formas más temibles. Más tarde fue igualmente posible definir la «melancholia» como una enfermedad corporal con repercusiones mentales o como una «permixtio rationis» de origen físico, peculiaridad ésta que debió de facilitar considerablemente el proceso de separar lo que era el temperamento meramente melancólico de lo que era la enfermedad melancólica. Pues la ambigüedad de los síntomas psicológicos desdibujaba la línea divisoria entre enfermedad y normalidad, y obligaba a reconocer un hábito que, aunque melancólico, no exigía considerar al sujeto como un hombre continuamente enfermo. Esta peculiaridad estaba llamada a trasladar la concepción toda de la melancolía al ámbito de la psicología y la fisiognómica, y con ello hacer sitio a una transformación de la doctrina de los cuatro humores en teoría de los caracteres y tipos mentales. De hecho, vemos que incluso los escritores de medicina habían empezado a concebir al melancólico en términos decididamente fisonómicos y psicológicos: el ceceoso, el calvo, el tartamudo y el hirsuto se ven aquejados de enfermedades fuertemente melancólicas[40], las perturbaciones emocionales se describen como indicación de «melancolía mental»[41], y, finalmente —diagnóstico constantemente repetido—, los síntomas se resumen en esta frase: «La ansiedad y depresión constantes son signos de melancolía»[42].

2. LA IDEA DE MELANCOLÍA Y SU TRANSFORMACIÓN REVOLUCIONARIA POR OBRA DE LOS PERIPATÉTICOS: EL PROBLEMA XXX, 1

Ya estamos en condiciones de comprender la gran transformación que la idea de melancolía sufrió durante el siglo IV a. C., debido a la irrupción de dos grandes influencias culturales: la idea de locura en las grandes tragedias, y la idea de furor en la filosofía platónica. La ofuscación de la conciencia, la depresión, el miedo y las delusiones, y finalmente la temida licantropía, que arrastraba a sus víctimas en la noche como lobos aulladores y hambrientos[43], se consideraban otros tantos efectos de la siniestra sustancia cuyo mismo nombre (μέλας = negro) evocaba la idea de todo lo malo y nocturno[44]. Esta sustancia era tan generalmente aceptada como fuente de la demencia, que desde finales del siglo V a. C. se empleó el verbo μελαγχολᾶν (con el cual cf. χολεριᾶν) como sinónimo de μαίνεσθαι (estar loco). «Ὦ μοχθηρέ, μελαγχολᾶς»[45] quería decir: «Desgraciado, estás loco»; las palabras de Demóstenes acerca de Olimpiodoro, «οὐ μόνον ἄδικος ἀλλὰ καὶ μελαγχολᾶν δοθκῶν»[46], se podrían traducir por «uno que parece no sólo transgresor sino loco». En el siglo IV a. C., la intuición religiosa de una era anterior iba dando paso al razonamiento científico discursivo, y las interpretaciones simbólicas de los mitos coexisten con explicaciones racionalistas; de ahí que no sea sorprendente que por entonces empiecen a descubrirse rasgos de melancolía patológica en las grandes figuras de aquellos héroes malditos a quienes una deidad insultada había castigado con la locura —Heracles, Ayax, Belerofonte—, y a quienes Eurípides había representado en su mítica grandeza sobrehumana[47]. Pero incluso para el siglo IV el hechizo de aquellas grandes figuras era lo bastante fuerte para conferir a la idea de melancolía que ahora se les asociaba una aureola de siniestra sublimidad. Pasó a ser, como diría después Gelio irónicamente, «una enfermedad de héroes»[48]. Así, asociada con los mitos, la disposición melancólica empezó a ser vista como, en cierto grado,

heroica; y se la idealizó aún más cuando se la equiparó con el «furor», en la medida en que el «humor melancholicus» empezó a figurar como fuente, aunque fuera peligrosa, de la más alta exaltación espiritual tan pronto como la propia idea de furor se interpretó (o, mejor dicho, se reinterpretó) en ese sentido. Como es bien sabido, el autor de esa transvaluación fue Platón. Como dice Sócrates en el *Fedro*, «si el furor fuera simplemente un mal», Lisias tendría razón; «pero de hecho recibimos del furor los mayores beneficios, esto es, en tanto en cuanto es enviado como un don divino»[49]. Al principio, sin embargo, no había nada en el pensamiento de Platón que vinculase la idea de melancolía a la del éxtasis que elevaba por igual al filósofo, al amante y al poeta a la aprehensión suprarracional de las ideas puras. Para él, melancolía significaba primordialmente, si no locura efectiva, al menos insania moral, que ofuscaba y debilitaba la voluntad y la razón; pues la consideraba síntoma de lo que en el *Fedro* describe como la peor alma de todas, la del tirano[50]. Según leemos en la *República*, «un hombre se hace tirano cuando, por naturaleza o por modo de vida, o por ambas cosas, es borracho, voluptuoso y melancólico»[51].

Fue la filosofía aristotélica de la naturaleza la primera en unir la idea puramente clínica de la melancolía y la concepción platónica del furor. Esa unión encontró expresión en lo que para los griegos era la tesis paradójica[52] de que no sólo los héroes trágicos como Ayax, Heracles y Belerofonte, sino todos los hombres realmente sobresalientes, ya fuera en el ámbito de las artes o en los de la poesía, la filosofía o la política —hasta Sócrates y Platón— eran melancólicos[53].

Esa teoría se explica en el más famoso de los «Problemas» atribuidos a Aristóteles, que vamos a citar completo.

Problema XXX, 1[54]

(10)Διὰ τί πάντες ὅσοι περιττοί γεγόνασιν ἄνδρες ἢ κατά φιλοσοφίαν ἢ πολιτικήν ἢ ποίησιν ἢ τέχνας φαίνονται μελαγχολικοὶ ὄντες, καὶ οἱ μέν οὕτως ὥστε καὶ λαμβάνεσθαι τοῖς ἀπὸ μελαίνης χολῆς ἀρρωστήμασιν, οἷον λέγεται τῶν γε[*] ἡρωϊκῶν τὰ περὶ τὸν Ἡρακλέα; καὶ γὰρ ἐκεῖνος (15) ἔοικε γενέσθαι ταύτης τῆς φύσεως. διὸ καὶ τὰ ἀρρωστήματα τῶν ἐπιληπτικῶν ἀπ' ἐκείνου προσηγόρευον οἱ ἀρχαῖοι ἱερὰν νόσον, καὶ ἡ περὶ τοὺς παῖδας ἔκστασις καὶ ἡ πρὸ τῆς ἀφανίσεως ἐν Οἴτῃ τῶν ἑλκῶν ἔκφυσις γενομένη τοῦτο δηλοῖ. καὶ γὰρ τοῦτο γίνεται πολλοῖς ἀπὸ μελαίνης (20) χολῆς, συνέβη δὲ καὶ Λυσάνδρῳ τῷ Λάκωνι πρὸ τῆς τελευτῆς γενέσθαι τὰ έλκη ταύτα. Ιτι δε τά περί Αϊαντα καὶ Βελλεροφόντην, ὧν ὁ μὲν ἐκστατικὸς ἐγένετο παντελῶς, ὁ δὲ τὰς ἐρημίας ἐδίωκεν. διὸ οὕτως ἐποίησεν Ομηρος "αὐτὰρ ἐπεὶ καὶ κεῖνος ἀπήχθετο πάσι θεοῖσιν, ἤτοι ὁ καππεδίον τὸ Ἀλήϊον οἶος ἀλάτο, (25) ὃν θυμὸν κατέδων, πάτον ἀνθρώπων ἀλεείνων".[*] καὶ ἄλλοι δὲ πολλοὶ τών ἡρώων ὁμοιοπαθεῖς φαίνονται τούτοις. τῶν δὲ ὕστερον Ἐμπεδοκλῆς καὶ Πλάτων καὶ Σωκράτης καὶ ἕτεροι συχνοὶ τῶν γνωρίμων ἔτι δὲ τῶν περὶ τὴν ποίησιν οἱ πλεῖστοι. πολλοῖς μὲν γὰρ τῶν τοιούτων (30) γίνεται νοσήματα ἀπὸ τῆς τοιαύτης κράσεως τῷ σώματι, τοῖς δὲ ἡ φύσις δήλη ῥέπουσα πρὸς τὰ πάθη[*], πάντες δ' οὖν ὡς εἰπεῖν ἁπλῶς εἰσί, καθάπερ ἐλέχθη, τοιοῦτοι τὴν φύσιν. δεῖ δὴ λαβεῖν τὴν αἰτίαν πρῶτον ἐπί παραδείγματος[*] προχειρισαμένους. ὁ γὰρ οἶνος ὁ πολὺς μάλιστα φαίνεται παρασκευάζειν τοιούτους (35) οἵους λέγομεν τοὺς μελαγχολικούς εἶναι, καὶ πλεῖστα ἤθη ποιεῖν[*] πινόμενος, οἷον ὀργίλους, φιλανθρώπους, ἐλεήμονας, ἱταμούς. ἀλλ' οὐχὶ τὸ μέλι οὐδὲ τὸ γάλα οὐδὲ τὸ ὕδωρ οὐδ' ἄλλο τῶν τοιούτων οὐδέν.

ἴδοι δ' ἄν τις ὅτι παντοδαποὺς ἀπεργάζεται, θεωρῶν ὡς μεταβάλλει

¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra, como se dice de Heracles en los [mitos] heroicos? Pues al parecer tenía esta constitución, por lo cual los antiguos llamaron «enfermedad sagrada» a los trastornos epilépticos[55]. Eso indica su ataque de locura en el episodio de los niños, así como la erupción ulcerosa que tuvo antes de su desaparición en el monte Eta; pues esto en muchos es síntoma de bilis negra. También el lacedemonio Lisandro padeció de úlceras semejantes antes de morir. Tenemos también las historias de Ayax y Belerofonte: el uno perdió totalmente el juicio, mientras que el otro buscaba por morada los lugares desiertos; por eso dice Homero:

«Y, puesto que de todos los dioses era odiado,
Vagaba solo por la llanura del Aleo, Royéndose el corazón, esquivando la senda de los mortales».

Entre los héroes es evidente que muchos otros sufrieron de la misma manera, y entre los hombres de tiempos recientes Empédocles, Platón y Sócrates, y muchos otros hombres famosos, así como la mayoría de los poetas. Pues muchas de esas personas padecen trastornos de resultas de esta clase de mezcla en el cuerpo; algunas tienen sólo una clara tendencia natural a esas afecciones, pero, por decirlo brevemente, todas son, como ya se ha dicho, melancólicas por constitución.

Para descubrir el porqué hemos de empezar sirviéndonos de una analogía: es manifiesto que el vino, tomado en gran cantidad, produce en los hombres unas características muy semejantes a las que atribuimos a los melancólicos, y a medida que se bebe configura diversos caracteres, verbigracia irritables, benévolos, compasivos o desenfrenados; mientras que la miel, la leche, el agua u otras cosas de esa índole no tienen esos efectos. Se verá que el vino conforma los caracteres más diversos si se atiende a cómo transforma poco a poco a los que lo beben; pues aquellos que cuando están sobrios son fríos y taciturnos, se tornan más habladores cuando han bebido un poco en exceso; si beben un poco más se ponen grandilocuentes y jactanciosos, y, cuando pasan a la acción, desenfrenados; si beben aún más se ponen insolentes, y luego furiosos; mientras que un exceso muy grande los debilita por completo y los torna tan estúpidos como los que son epilépti-

τοὺς πίνοντας ἐκ προσ- (953b) αγωγῆς. παραλαβὼν γὰρ ἀπεψυγμένους ἐν τῷ νήφειν καὶ σιωπηλοὺς μικρῷ μὲν πλείων ποθείς λαλιστέρους ποιεί, ετι δὲ πλείων ῥητορικοὺς καὶ θαρραλέους, προίόντας δὲ πρὸς τὸ πράττειν ἰταμούς, ἔτι δὲ μᾶλλον πινόμενος ὑβρι- (5) στάς, ἔπειτα μανικούς, λίαν δὲ πολὺς ἐκλύει καὶ ποιεῖ μωρούς, ὥσπερ τοὺς ἐκ παίδων ἐπιλήπτους ἢ καὶ ἐχομένους τοῖς μελαγχολικοῖς ἄγαν. ὥσπερ οὖν ὁ εἷς ἄνθρωπος μεταβάλλει τὸ ἦθος πίνων καὶ χρώμενος τῷ οἴνω ποσῷ τινί, οὕτω καθ' ἕκαστον τό ἦθος εἰσί τινες ἄνθρωποι, οἷος γὰρ οὗτος μεθύων νῦν ἐστίν, ἄλ- (10) λος τις τοιοῦτος φύσει ἐστίν, ὁ μὲν λάλος, ὁ δὲ κεκινημένος, ὁ δὲ ἀρίδακρυς. ποιεῖ γάρ τινας καὶ τοιούτους, διὸ καὶ Ὅμηρος ἐποίησε
"καί μέ φησι δακρυπλώειν βεβαρημένον οἴνῳ".[*]
καὶ γὰρ ἐλεήμονές ποτε γίνονται καὶ ἄγριοι καὶ σιωπηλοί. ἔνιοι γὰρ αὖ ἀποσιωπώσι, καὶ μάλιστα των μελαγχολικῶν (15) ὅσοι ἐκστατικοί. ποιεῖ δὲ καὶ φιλητικοὺς ὁ οἶνος. σημεῖον δὲ ὅτι προάγεται ὁ πίνων καὶ τῷ στόματι φιλεῖν, οὓς νήφων οὐδ' ἂν εἷς φιλήσειεν ἢ διὰ τὸ εἶδος ἢ διὰ τὴν ἡλικίαν. ὁ μὲν οὖν οἶνος οὐ πολὺν χρόνον ποιεῖ περιττόν, ἀλλ' ὀλίγον, ἡ δὲ φύσις ἀεί, ἕως τις ἂν ᾖ. οἱ μὲν γὰρ θρασεῖς, οἱ δὲ σιωπη- (20) λοί, οἱ δὲ ἐλεήμονες, οἱ δὲ δειλοὶ γίνονται φύσει, ὥστε δῆλον ὅτι διὰ τοῦ αὐτοῦ[*] ποιεῖ ὅ τε οἶνος καὶ ἡ φύσις ἑκάστου[*] τὸ ἦθος. πάντα γὰρ κατεργάζεται τῇ θερμότητι ταμιευόμενα.
ὅ τε δὴ χυμὸς καὶ ἡ κρᾶσις ἡ τῆς μελαίνης χολῆς πνευματικά ἐστιν. διὸ καὶ τὰ πνευ-(25)ματώδη πάθη καὶ τὰ ὑποχονδριακὰ μελαγχολικὰ οἱ ἰατροί φασιν εἶναι, καὶ ὁ οἶνος δὲ πνευματώδης τὴν δύναμιν. διὸ δή ἐστι τὴν φύσιν όμοια δ τε οἶνος καὶ ἡ κρᾶσις. δηλοῖ δὲ ὅτι πνευματώδης ὁ οἶνος ἐστιν ὁ ἀφρός. τὸ μὲν γὰρ ἔλαιον θερμὸν ὄν οὐ ποιεῖ ἀφρόν, ὁ δὲ οἶνος πολύν, καὶ μᾶλλον ὁ μέλας τοῦ λευκοῦ, (30) ὅτι θερμότερος καὶ σωματωδέστερος.

cos desde la niñez o los que son víctimas de la melancolía excesiva. Ahora bien, así como una misma persona que bebe va cambiando de carácter según la cantidad de vino que consume, así hay para cada carácter una clase de hombres que lo representa. Pues así como es un hombre momentáneamente, mientras está ebrio, así es otro por naturaleza: uno es locuaz, otro emotivo, otro proclive al llanto; pues este efecto tiene también el vino en algunas personas. De ahí que Homero dijera en el poema:
«Dice que nado en lágrimas, como hombre a quien pesa el vino».
A veces se tornan también compasivos o salvajes o taciturnos; pues los hay que se sumen en completo silencio, sobre todo los melancólicos que han perdido el juicio. El vino hace también amorosos a los hombres; esto se demuestra en que al ebrio se le puede inducir a besar, incluso en la boca, a personas a las que, por su aspecto o por su edad, nadie besaría estando sobrio. El vino hace anormal al hombre no por mucho tiempo, sino sólo por poco, pero la constitución natural de un hombre le hace tal permanentemente, durante toda su vida; y así unos son audaces, otros taciturnos, otros compasivos y otros cobardes por naturaleza. Así, de un mismo modo el vino y la naturaleza hacen la manera de ser de cada uno; pues todos los procesos están regidos por el calor. Ahora bien, lo melancólico, tanto el humor como el temperamento, es cosa de aire[56]; por eso dicen los médicos que la flatulencia y los trastornos abdominales se deben a la bilis negra. También el vino tiene la propiedad de generar aire, de modo que el vino y el temperamento melancólico son de naturaleza semejante. La espuma que se forma sobre el vino demuestra que genera aire; pues el aceite no produce espuma, ni siquiera cuando está caliente, pero el vino la produce en cantidad, y el vino tinto más que el blanco porque es más caliente y tiene más cuerpo.
Ése es el motivo de que el vino excite el apetito sexual, y con razón se dice que Dioniso y Afrodita van juntos, y casi todas las personas melancólicas son lujuriosas. Pues el acto sexual va aparejado a la generación de aire, como demuestra el hecho de que el órgano viril, de su pequeño tamaño, crezca rápidamente por inflación. Aun antes de ser capaces de emitir semen, los muchachos que están próximos a la pubertad encuentran ya cierto placer en frotarse sus órganos sexuales por voluptuosidad, siendo la razón manifiesta que el aire escapa por el pasaje por el cual sale más tarde el flui-

καὶ διὰ τοῦτο ὅ τε οἶνος ἀφροδισιαστικοὺς ἀπεργάζεται, καὶ ὀρθῶς Διόνυσος καὶ Ἀφροδίτη λέγονται μετ' ἀλλήλων εἶναι, καὶ οἱ μελαγχολικοὶ οἱ πλεῖστοι λάγνοι εἰσίν. ὅ τε γὰρ ἀφροδισιασμὸς πνευματώδης, σημεῖον δὲ τὸ αἰδοῖον, ὡς ἐκ μικροῦ ταχεῖαν (35) ποιεῖται τὴν αὔξησιν διὰ τὸ ἐμφυσᾶσθαι. καὶ ἔτι[*] πρὶν δύνασθαι προίεσθαι σπέρμα, γίνεται τις ἡδονή ἔτι[*] παισὶν οὖσιν, ὅταν ἐγγύς ὄντες τοῦ ἡβᾶν ξύωνται τὰ αἰδοῖα δι' ἀκολασίαν. γίνεται δέ δῆλον διὰ τὸ πνεῦμα διεξιέναι διὰ τῶν πόρων, δι' ὧν ὕστερον τὸ ὑγρὸν φέρεται, ἥ τε ἔκχυσις (954a) τοῦ σπέρματος ἐν ταῖς ὁμιλίαις καὶ ἡ ῥῖψις ὑπὸ τοῦ πνεύματος ὠθοῦντος φανερὸν ὅτι γίνεται[*], ὥστε καὶ τῶν ἐδεσμάτων καὶ ποτῶν εὐλόγως ταῦτ' ἔστίν ἀφροδισιαστικά. ὅσα πνευματώδη τὸν περὶ τὰ αιδοῖα ποιεῖ τόπον, (5) διὸ καὶ ὁ μέλας οἶνος οὐδενὸς ἧττον τοιούτους ἀπεργάζεται, οἷοι καὶ οἱ μελαγχολικοὶ [πνευματώδεις[*]]. δῆλοι δ' εἰσὶν ἐπ' ἐνίων. σκληφροὶ[*] γὰρ οἱ πλείους τῶν μελαγχολικῶν, καὶ αἱ φλέβες ἐξέχουσιν. τούτου δ' αἴτιον οὐ τὸ τοῦ αἵματος πλῆθος, ἀλλὰ τοῦ πνεύματος. ὅιότι δὲ οὐδέ πάντες οἱ (10) μελαγχολικοί σκληφροὶ[*] οὐδὲ [οἱ[*]] μέλανες, ἀλλ' οἱ μᾶλλον κακόχυμοι, ἄλλος λόγος.

περὶ οὖ δὲ ἐξ ἀρχῆς προειλόμεθα διελθεῖν, ὅτι ἐν τῇ φύσει εὐθὺς ὁ τοιοῦτος χυμὸς ὁ μελαγχολικὸς κεράννυται. θερμοῦ γὰρ καὶ ψυχροῦ κρᾶσις ἐστιν. ἐκ τούτων γὰρ τῶν δυοῖν ἢ φύσις συνέστηκεν. διὸ (15) καὶ ἢ μέλαινα χολὴ καὶ θερμότατον καὶ ψυχρότατον γίνεται. τὸ γὰρ αὐτὸ πάσχειν πέφυκε ταῦτ' ἄμφω, οἷον καὶ τὸ ὕδωρ ὂν ψυχρόν, ὅμως ἐὰν ἱκανῶς θερμανθῇ, οἷον τὸ ζέον, τῆς φλογὸς αὐτῆς θερμότερόν ἐστι, καὶ λίθος καὶ σίδηρος διάπυρα γενόμενα μᾶλλον θερμὰ γίνεται ἄνθρα- (20) κος, ψυχρὰ ὄντα φύσει, εἴρηται δὲ σαφέστερον περὶ τούτων ἐν τοῖς περὶ πυρός. καὶ ἡ χολή δὲ ἡ μέλαινα φύσει ψυχρᾷ καὶ οὐκ

do. También la efusión y el ímpetu del semen en el acto sexual se deben claramente a propulsión por aire. Por consiguiente, todos aquellos alimentos y líquidos que llenan de aire la región de los órganos sexuales tienen efectos afrodisíacos. Así, es el vino tinto lo que más que ninguna otra cosa hace a los hombres parecerse a los melancólicos. Que éstos contienen aire es patente en algunos casos; pues la mayoría de las personas melancólicas tienen las carnes magras y las venas abultadas, lo cual obedece a abundancia no de sangre sino de aire. Sin embargo, la razón de que no todos los melancólicos tengan las carnes magras y de que no todos sean oscuros, sino únicamente aquellos que contienen humores particularmente insanos, ésa es otra cuestión.

Pero, volviendo a nuestro tema primero: el humor melancólico en la constitución natural es ya algo mixto, al ser una mezcla de calor y frío, pues de estas dos cosas se compone la naturaleza. La bilis negra puede estar, por lo tanto, muy caliente o muy fría, pues una misma sustancia puede experimentar naturalmente ambos estados: el agua, por ejemplo, que, aun siendo de suyo fría, si se calienta suficientemente hasta hervir, se pone más caliente que la propia llama. Y la piedra y el hierro puestos al rojo son más calientes que el carbón, a pesar de ser fríos por naturaleza. Este tema está tratado con más detalle en el libro referente al fuego[57].

Ahora bien, si la bilis negra, siendo fría por naturaleza y no superficialmente, se encuentra en el estado dicho, y si hay exceso de ella en el cuerpo, produce apoplejías, torpores, depresiones o ansiedades; pero si se calienta demasiado produce animación con cánticos, éxtasis, y la erupción de úlceras y cosas semejantes. En la mayoría de la gente la bilis engendrada de la alimentación diaria no confiere un carácter distintivo, sino que únicamente se traduce en alguna enfermedad melancólica. Pero entre quienes poseen constitucionalmente este temperamento hay por de pronto la mayor diversidad de caracteres, cada cual según su mezcla individual. Por ejemplo, los que poseen mucha bilis negra fría se hacen torpes y estúpidos, y en cambio los que poseen mucha bilis caliente son exaltados y brillantes o eróticos o prestos a la ira y al deseo, mientras que algunos se hacen más locuaces. Muchos, también, son proclives a accesos de exaltación y éxtasis, porque este calor se localiza cerca de la sede del intelecto; y así es como se elevan las sibilas y los adivinos y cuantos están inspirados por los dioses, cuando

ἐπιπολαίως[*] οὖσα, ὅταν μὲν οὕτως[*] ἔχῃ ὡς εἴρηται, ἐὰν ὑπερβάλλῃ ἐν τῷ σώματι, ἀποπληξίας ἢ νάρκας ἢ ἀθυμίας ποιεῖ ἢ φόβους, ἐὰν δὲ ὑπερθερμανθῇ, τὰς μετ' (25) ὠδῆς εὐθυμίας καὶ ἐκστάσεις καὶ ἐκζέσεις ἑλκῶν καὶ ἄλλα τοιαῦτα. τοῖς μὲν οὖν πολλοῖς ἀπὸ τῆς καθ' ἡμέραν τροφῆς ἐγγινομένη οὐδὲν τὸ ἦθος ποιεῖ διαφόρους[*], ἀλλὰ μόνον νόσημά τι μελαγχολικὸν ἀπειργάσατο. ὅσοις δὲ ἐν τῇ φύσει συνέστη κρᾶσις τοιαύτη, εὐθὺς οὗτοι τὰ ἤθη γίνονται (30) παντοδαποί, ἄλλος κατ' ἄλλην κρᾶσιν. οἷον ὅσοις μὲν πολλὴ καὶ ψυχρὰ ἐνυπάρχει, νωθροὶ καὶ μωροί, ὅσοις δὲ λίαν πολλὴ καὶ θερμή, †μανικοὶ†[*] ἢ[*] εὐφυεῖς ἢ ἐρωτικοὶ ἢ εὐκίνητοι πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τάς ἐπιθυμίας, ἔνιοι δὲ καὶ λάλοι μάλλον, πολλοὶ δὲ (35) καὶ διὰ τὸ ἐγγὺς εἶναι τοῦ νοεροῦ τόπου τὴν θερμότητα ταύτην νοσήμασιν ἁλίσκονται μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς. ὅθεν Σίβυλλαι καὶ Βάκιδες[*] καὶ οἱ ἔνθεοι γίνονται πάντες, ὅταν μὴ νοσήματι γένωνται ἀλλὰ φυσικῇ κράσει. - Μαρακὸς δὲ ὁ Συρακούσιος καὶ ἀμείνων ἦν ποιητής, ὅτ' ἐκσταίῃ. - ὅσοις δ' ἂν ἐπανεθῇ[*] (954b) τὴν ἄγαν θερμότητα[*] πρὸς τὸ μέσον, οὗτοι μελαγχολικοι μέν εἰσι, φρονιμώτεροι δέ, καὶ ἧττον μὲν ἔκτοποι, πρὸς πολλὰ δὲ διαφέροντες τῶν ἄλλων, οἱ μὲν πρὸς παιδείαν, οἱ δὲ πρὸς τέχνας, οἱ δέ πρὸς πολιτείαν.

πολλὴν δὲ καὶ εἰς τοὺς κινδύνους ποιεῖ διαφοράν ἡ τοιαύτη ἕξις τῷ[*] ἐνίοτε ἀνωμάλους εἶναι ἐν[*] τοῖς φόβοις πολλοὺς τῶν ἀνδρῶν. ὡς γὰρ ἂν τύχωσι τὸ σῶμα ἔχοντες πρὸς τὴν τοιαύτην κρᾶσιν, διαφέρουσιν αὐτοὶ αὐτῶν, ἡ δὲ μελαγχολική κρᾶσις, ὥσπερ καὶ ἐν ταῖς νόσοις ἀνωμάλους ποιεῖ, οὕτω καὶ αὐτὴ ἀνώμα- (10) λός ἐστιν ὁτὲ μὲν γὰρ ψυχρά ἐστιν ὥσπερ ὕδωρ, ὁτὲ δέ θερμή. ὥστε φοβερόν τι ὅταν εἰσαγγελθῇ, ἐὰν μὲν ψυχροτέρας οὔσης τῆς κράσεως τύχη, δειλὸν ποιεῖ. προωδοπεποίηκε γὰρ τῷ φόβῳ, καὶ ὁ φόβος καταψύχει.[*] δηλοῦσι δὲ οἱ

son así no por enfermedad sino por temperamento natural.— El siracusano Maraco era, de hecho, mejor poeta cuando perdía el juicio.— Aquellos, sin embargo, en los que el calor excesivo de la bilis se relaja hasta un grado medio[58], son melancólicos, pero son más racionales y menos excéntricos, y en muchos aspectos superiores a otros, ya sea en la cultura, en las artes o en la política. Esa constitución determina grandes diferencias [de comportamiento] en caso de peligro: en general, los hombres no son iguales en el miedo de unos momentos a otros. En efecto, según el estado en que se encuentre su cuerpo respecto de esta mezcla, así varían. El temperamento melancólico, así como produce enfermedades de variación, es en sí mismo variable, pues como el agua unas veces está frío y otras caliente. Por eso, si algo alarmante se anuncia en un momento en que la mezcla está más bien fría, entonces hace al hombre cobarde; pues ha preparado una vía para el miedo, y el miedo hace al hombre frío, como se demuestra en el hecho de que los atemorizados tiemblen. Sí, en cambio, la mezcla está más bien caliente, el miedo la reduce a la temperatura justa, y así el hombre se domina y no se deja alterar.

Así ocurre también con el abatimiento que se da en la vida cotidiana, pues a menudo estamos en un estado de duelo pero no sabríamos decir por que, mientras que en otros momentos nos encontramos alegres sin motivo aparente. A esos afectos y a los antedichos[59] estamos todos sometidos en algún pequeño grado, pues todos tenemos un poco de esa tendencia. Pero en personas en quienes esta cualidad es fuerte, ella determina el carácter. Pues así como los hombres difieren en apariencia no por tener cara, sino por tenerla de esta manera o de la otra, unos hermosa, otros fea, otros sin nada de particular (los que son de aspecto corriente), así los que tienen un poco de este temperamento son corrientes, pero los que tienen mucho son distintos de la mayoría de la gente. Si esa proclividad está muy concentrada, son melancólicos en extremo, pero si está algo templada son sobresalientes. Si no tienen cuidado tienden a las enfermedades melancólicas, siendo aquejados los diferentes individuos en diferentes partes del cuerpo: unos sufren de síntomas epilépticos, otros de parálisis, otros de abatimiento violento o terrores, otros de excesiva confianza, como le sucedió a Arquelao, rey de Macedonia.

Esa tendencia está causada por el temperamento, según que sea caliente o frío. Si es in-

περίφοβοι. τρέμουσι γὰρ. ἐὰν δὲ μᾶλλον θερμή, εἰς τὸ μέτριον (15) κατ' ἔστησεν ὁ φόβος, καὶ ἐν αὐτῷ καὶ ἀπαθῆ.

ὁμοίως δὲ καὶ προς τὰς καθ' ἡμέραν ἀθυμίας. πολλάκις γὰρ οὕτως ἔχομεν ὥστε λυπεῖσθαι, ἐφ' ὅτω δέ, οὐκ ἂν ἔχοιμεν εἰπεῖν. ὁτὲ δέ, εὐθύμως, ἐφ' ᾧ δ' οὐ δῆλον. τὰ δὴ τοιαῦτα πάθη καὶ τὰ πάλαι[*] λεχθέντα κατὰ μέν τι μικρὸν (20) πᾶσι γίνεται. πᾶσι γὰρ μέμικταί τι τῆς δυνάμεως. ὅσοις δ' εἰς βάθος, οὗτοι δ' ἤδη ποιοί τινές εἰσι τὰ ἤθη. ὥσπερ γὰρ τὸ εἶδος ἕτεροι γίνονται οὐ τῷ πρόσωπον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ ποιόν τι τὸ πρόσωπον, οἱ μὲν καλόν, οἱ δὲ αἰσχρόν, οἱ δὲ μηθὲν ἔχοντες περιττόν, οὗτοι δὲ μέσοι τὴν φύσιν, οὕτω καὶ (25) οἱ μὲν μικρὰ μετὲχοντες τῆς τοιαύτης κράσεως μέσοι εἰσίν, οἱ δὲ πλήθους ἤδη ἀνόμοιοι τοῖς πολλοῖς. ἐὰν μὲν γὰρ σφόδρα κατακορὴς ἦ ἡ ἕξις, μελαγχολικοί εἰσι λίαν, ἐὰν δέ πως κραθῶσι, περιττοί, ῥέπουσι δ', ἂν ἀμελῶσιν[*], ἐπὶ τὰ μελαγχολικὰ νοσήματα, ἄλλοι (30) περὶ ἄλλο μέρος τοῦ σώματος. καὶ τοῖς μὲν ἐπιληπτικὰ ἀποσημαίνει[*], τοῖς δὲ ἀποπληκτικά, ἄλλοις δὲ ἀθυμίαι ἰσχυραί ἢ φόβοι, τοῖς δὲ θάρρη λίαν, οἷον καὶ Ἀρχελὰψ συνέβαινε τῷ Μακεδονίας βασιλεῖ.

αἴτιον δὲ τῆς τοιαύτης δυνάμεως ἡ κρᾶσις, ὅπως ἂν ἔχῃ ψύξεώς τε καὶ θερμότητος. ψυχροτέρα μὲν γὰρ οὖσα τοῦ (35) καιροῦ δυσθυμίας ποιεῖ ἀλόγους. διὸ αἵ τ' ἀγχόναι μάλιστα τοῖς νέοις, ἐνίοτε δὲ καὶ πρεσβυτέροις. πολλοὶ δὲ καὶ μετὰ τὰς μέθας διαφθείρουσιν ἑαυτούς. ἔνιοι δὲ τῶν μελαγχολικῶν ἐκ τῶν πότων ἀθύμως διάγουσιν. σβέννυσι γάρ ἡ τοῦ οἴνου θερμότης τὴν φυσικῆν θερμότητα, τὸ δὲ θερ- (55a) μὸν τὸ περὶ τὸν τόπον ᾧ ψφρονοῦμεν καὶ ἐλπίζομεν ποιεῖ εὐθύμους. καὶ διὰ τοῦτο πρὸς τὸ πίνειν εἰς μέθην πάντες ἔχουσι προθύμως, ὅτι πάντας ὁ οἶνος ὁ πολὺς εὐέλπιδας ποιεῖ[*], καθάπερ ἡ νεότης τοὺς παῖδας. τὸ μὲν γὰρ γῆρας δύσ- (5) ελπί ἐστιν, ἡ δὲ νεότης ἐλπίδος πλήρης, εἰσὶ δέ τινες ὀλίγοι οὓς πίνοντας δυσθυμίαι λαμβάνουσι, διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν δι'

debidamente frío, atendidas las circunstancias, produce un abatimiento irracional; de ahí el suicidio por ahorcamiento, que se da con mayor frecuencia entre los jóvenes, y a veces también entre los hombres de edad avanzada. También muchos hombres se quitan la vida después de una borrachera, y algunos melancólicos continúan en un estado de abatimiento después de beber, pues el calor del vino ahoga su calor natural. El calor en la región en la que pensamos y esperamos nos hace alegres; y por eso los hombres gustan de beber hasta la embriaguez, porque el mucho vino da buenas esperanzas a todos, lo mismo que la juventud a los niños; pues la vejez es pesimista, pero la juventud está llena de esperanza. Existen unos pocos que caen en el abatimiento ya mientras están bebiendo, por la misma razón que pone a otros abatidos después de beber. Ahora bien, los que se quedan abatidos al apagarse su calor natural son proclives a ahorcarse. De ahí que se ahorquen con mayor frecuencia los jóvenes y los viejos; porque en un caso es la propia vejez la que apaga el calor, y en el otro es la pasión, y esto también es algo físico. Muchos en los que el calor se extingue de repente se suicidan inesperadamente, con asombro de todos, pues no habían dado antes ninguna señal de tener esa intención.

Cuando la mezcla dominada por la bilis negra es más fría, origina, como ya se ha señalado, abatimiento de diversas clases, pero cuando es más caliente origina estados de alegría. De ahí que los niños sean más alegres y los viejos más tristes, por ser aquéllos calientes y éstos fríos; pues la vejez es una especie de enfriamiento. A veces el calor se extingue de repente por causas externas, lo mismo que los objetos al rojo enfriados contra su tendencia natural, por ejemplo el carbón cuando se le echa agua. De ahí que los hombres se suiciden a veces después de una borrachera; porque el calor del vino se introduce desde fuera, y cuando se extingue se produce esa condición. También después del acto sexual se entristecen la mayoría de los hombres; sin embargo, aquellos que con el semen emiten secreción abundante se ponen más alegres, porque se descargan de secreción, y de aire y de calor excesivo. Pero los otros con frecuencia se ponen más bien tristes, porque el acto sexual les enfría, debido a que pierden componentes necesarios, como demuestra el hecho de que la cantidad de fluido emitida no sea grande.

Resumiendo: al ser variable la acción de la bilis negra, son variables los melancólicos, porque la

ἢν καί μετὰ τοὺς πότους ἐνίους. ὅσοις μὲν οὖν[*] μαραινόμενου τοῦ θερμοῦ αἱ ἀθυμίαι γίνονται, μάλλον ἀπάγχονται. διὸ καὶ οἱ νέοι ἡ[*] και[*] οί πρεσβῦται μάλλον (10) ἀπάγχονται. τὸ μὲν γάρ γῆρας μαραίνει τὸ θερμόν, τῶν δὲ τὸ πάθος, φυσικὸν ὂν καὶ αὐτό † τὸ μαραινόμενον θερμόν † [*] ὅσοις δὲ σβεννυμένου[*] ἐξαίφνης, οἱ πλεῖστοι διαχρῶνται ἑαυτούς, ὥστε θαυμάζειν πάντας διὰ τὸ μηθὲν ποιῆσαι σημεῖον πρότερον.

ψυχροτέρα μὲν οὖν γινόμένη ἡ κρᾶσις ἡ ἀπὸ τῆς μελαίνῆς (15) χολῆς, ὥσπερ εἴρηται, ποιεῖ ἀθυμίας παντοδαπάς, θερμοτὲρα δὲ οὖσα εὐθυμίας, διὸ καὶ οἱ μὲν παῖδες εὐθυμότεροι, οἱ δὲ γέροντες δυσθυμότεροι. οἱ μὲν γὰρ θερμοί, οἱ δὲ ψυχροί. τὸ γὰρ γῆρας κατάψυξίς τις. συμβαίνει δὲ σβέννυσθαι ἐξαίφνης ὑπό τε τῶν ἐκτὸς αἰτιῶν, ὡς καὶ παρὰ φύ- (20) σιν τὰ πυρωθέντα, οἷον ἄνθρακα ὕδατος ἐπιχυθέντος. διὸ καὶ ἐκ μέθης ἔνιοι ἑαυτοὺς διαχρῶνται. ἡ γὰρ ἀπὸ τοῦ οἴνου θερμότης ἐπείσακτός ἐστιν, ἧς σβεννυμένης συμβαίνει τὸ πάθος, καὶ μετὰ τὰ ἀφροδίσια οἱ πλεῖστοι ἀθυμότεροι γίνονται, ὅσοι δὲ περίττωμα πολὺ προίενται μετὰ (25) τοῦ σπέρματος, οὗτοι εὐθυμότεροι. κουφίζονται γὰρ περιττώματός τε καὶ πνεύματος καὶ θερμοῦ ὑπερβολῆς. ἐκείνοι[*] δὲ ἀθυμότεροι πολλάκις. καταψύχονται γὰρ ἀφροδισιάσαντες διὰ τὸ τῶν ἱκανῶν τι ἀφαιρεθῆναι. δηλοῖ δὲ τοῦτο τὸ μὴ πολλὴν τὴν ἀπορροὴν γεγονέναι.

ὡς οὖν ἐν κεφαλαίῳ εἰπεῖν, (30) διὰ μὲν τὸ ἀνώμαλον εἶναι τὴν δύναμιν τῆς μελαίνης χολῆς ἀνώμαλοί εἰσιν οἱ μελαγχολικοί. καὶ γὰρ ψυχρὰ σφόδρα γίνεται καὶ θερμή. διὰ δὲ τὸ ἠθοποιὸς[*] εἶναι (ἠθοποιὸν γὰρ τὸ θερμὸν καὶ ψυχρὸν μάλιστα τῶν ἐν ἡμῖν ἐστιν) ὥσπερ ὁ οἶνος πλείων καὶ ἐλάττων κεραννύμενσς τῷ σώματι (35) ποιεῖ τὸ ἦθος ποιούς τινας ἡμᾶς. ἄμφω δὲ πνευματικά, καὶ ὁ οἶνος καὶ ἡ μέλαινα χολή, ἐπεί δ' ἔστι καὶ εὔκρατον εἶναι τὴν ἀνωμαλίαν καὶ

bilis negra se pone muy caliente y muy fría. Y puesto que determina el carácter (porque el calor y el frío son los factores más importantes de nuestros cuerpos para la determinación del carácter), así, como el vino introducido en el cuerpo en cantidad mayor o menor, hace personas de tal o cual carácter. Y tanto el vino como la bilis negra contienen aire. Ya que es posible que esta mezcla variable esté bien templada y bien ajustada en cierto sentido —es decir, que ahora esté más caliente y luego más fría, o viceversa, según se requiera, debido a su tendencia a los extremos—, eso hace que todas las personas melancólicas sean personas fuera de lo común, no debido a enfermedad, sino por su constitución natural.

καλῶς πως ἔχειν, καὶ ὅπού δεῖ θερμοτέραν εἶναι τὴν διάθεσιν καὶ πάλιν ψυχρὰν ἢ τούναντίον διὰ τὸ ὑπερβολὴν ἔχειν, περιττοί μέν εἰσι πάντες οἱ μελαγχολικοί, οὐ διὰ νόσον (δέ[*]), ἀλλὰ διὰ φύσιν.

La bilis negra —así se argumenta en el precedente Problema XXX, 1, al que se ha calificado de «monografía sobre la bilis negra»— es un humor que está presente en todos los hombres, sin que necesariamente haya de manifestarse en un estado corporal malo o en peculiaridades del carácter. Esto depende más bien, o de una alteración transitoria y cualitativa del humor melancólico producida por trastornos digestivos o por el calor o el frío inmoderados, o de una preponderancia constitucional y cuantitativa del humor melancólico sobre los demás. Lo primero genera «enfermedades melancólicas» (entre ellas la epilepsia, la parálisis, la depresión, las fobias y, si la causa fuere el calor inmoderado, el desenfreno, las úlceras y el furor); lo segundo hace al hombre melancólico por naturaleza (μελαγχολικός διὰ φυσιν); y aquí por primera vez se muestra y expresa con claridad la diferencia que estaba presente en las teorías de los escritores de textos de medicina como un presupuesto tácito, del que, en el mejor de los casos, sólo eran parcialmente conscientes. Ni que decir tiene que la segunda posibilidad no excluía la primera, pues era patente que el melancólico natural sería especialmente proclive a las enfermedades melancólicas, y en forma especialmente virulenta. Por otra parte, los hombres normales por naturaleza —οἱ πολλοί— no podían adquirir las cualidades que eran propias del melancólico natural en virtud de su disposición habitual. El hombre normal ciertamente estaba expuesto a enfermedades melancólicas, pero en su caso éstas no pasarían de ser trastornos transitorios sin ninguna significación psíquica, que no dejarían efectos duraderos en su consti-

tución mental. El melancólico natural, en cambio, aun estando perfectamente bien poseía un «ethos» muy especial, que, ya se manifestara de una manera o de otra, le hacía fundamental y permanentemente distinto de los hombres «corrientes»; era, por así decirlo, normalmente anormal.

Esta singularidad espiritual del melancólico natural se debía a que la bilis negra poseía un cualidad de la que carecían los otros humores, a saber, la de afectar a la disposición (ἠθοποιόν). La idea básica era que había sustancias —el agua, la leche o la miel, por ejemplo— cuya absorción por el cuerpo no influía para nada en la condición del alma; pero había otras que actuaban inmediata y poderosamente sobre la mente, y que asimismo colocaban a la víctima en toda clase de estados espirituales que normalmente le serían extraños. El vino era un buen ejemplo de esto, y la bilis negra producía efectos comparables (idea repetida con frecuencia en autores posteriores)[60]. Así como el vino, según su temperatura y la cantidad que se bebiera, producía los más diversos efectos emocionales, poniendo a los hombres alegres o tristes, parlanchines o taciturnos, enloquecidos o apáticos, así también la bilis negra producía los más diversos estados mentales. La diferencia principal con respecto a los efectos del vino era que los efectos de la bilis negra no eran siempre transitorios, antes bien constituían características permanentes en todos aquellos casos en los que la bilis negra poseyera un ascendiente natural y no estuviera enfriada o inflamada únicamente por causa morbosa. «El vino, pues, hace anormal (περιττόν) al hombre, pero sólo por poco tiempo, mientras que la naturaleza [es decir, en este caso la disposición melancólica] le hace tal permanentemente, para toda la vida». La razón, sin embargo, era la misma en los dos casos: la bilis negra, como el vino, era de naturaleza aérea (πνευματώδης), estando la prueba de una parte en la espuma del vino, de otra

en la piel tensa y las venas abultadas del melancólico. En este «pneuma» reside una fuerza motriz singularmente estimulante, que pone el organismo entero en un estado de tensión (ὄρεξις), afecta con fuerza a la mente y busca, sobre todo en el acto sexual, literalmente «escapar»; de ahí tanto el efecto afrodisíaco del vino como la falta de moderación sexual que caracteriza, en opinión del autor, al hombre de temperamento melancólico[61]. Estaba también el hecho muy importante de que la bilis negra, al igual que la piedra o el hierro, podía ser poderosamente afectada por el calor y el frío. Fría por naturaleza, podía llegar a estarlo inmoderadamente, así como inmoderadamente caliente (διὸ καὶ ἢ μέλαινα χολὴ καὶ θερμότατον καὶ ψυχρότατον γίνεται). Marsilio Ficino, cuyas ideas influyeron decisivamente en la idea de melancolía del Renacimiento, diría:

> Bilis enim atra ferri instar, quando multum ad frigus intenditur, friget ad summum, quando contra ad calidum valde declinat, calet ad summum[62].

Y puesto que el carácter era primordialmente determinado por el calor y el frío (ἠθοποιὸν γὰρ τὸ θερμὸν καὶ ψυχρὸν μάλιστα τῶν ἐν ἡμῖν ἐστιν), estaba claro que aquellos hombres en cuyo cuerpo la bilis negra tenía un papel predominante por fuerza habían de ser mentalmente «anormales» de una manera u otra.

Una vez establecido esto, sirvió de base a la argumentación cuya tesis fundamental era que todos los hombres sobresalientes eran melancólicos. Es cierto que sólo de base, pues para seguir la argumentación hasta el final había que demostrar que (y en qué circunstancias) la «anormalidad» de los melancólicos podía consistir en un *talento* anormal. Incluso en nuestro texto, la idea de «περιττός» (que nosotros hemos traducido por «anormal») es una concepción neutra, que no implica más que una desviación de las condiciones nor-

males o el comportamiento normal en una dirección u otra, de suerte que tanto un rostro hermoso como uno feo —y hasta la embriaguez— se podrían llamar «anormalidad». Sólo en un contexto en el que estuviera claro que la palabra se empleaba en un sentido favorable (como en la introducción del Problema, «a propósito de los filósofos, estadistas, poetas y artistas»), o en el que la palabra «περιττός» sola se opusiera a una característica indigna (como en la frase «εὰν μὲν γὰρ σφόδρα κατακορὴς ᾖ ἡ ἕξις μελαγχολικοί εἰσι λίαν, ἐὰν δέ πως κραθῶσι, περιττοί»), nos sería lícito sustituir «anormal» por «eminente». La desviación de lo normal que distingue a todo melancólico no incluye por sí sola una capacidad para logros intelectuales sobresalientes. De hecho, la preponderancia de la bilis negra —que prevalece en todo melancólico natural— es directamente dañina para el carácter y las facultades mientras su «anomalía» actúe sin trabas. Con un predominio demasiado aplastante de la bilis negra los hombres se hacen «demasiado melancólicos», pero con una proporción demasiado pequeña apenas se distinguen del vulgo. Si la bilis negra es enteramente fría produce alfeñiques letárgicos o necios obtusos (νωθροὶ καὶ μωροί), si es enteramente caliente produce personas alocadas, vivarachas, eróticas y excitables en general, propensas (por estar próxima la sede de la bilis negra a la sede de la razón) al trance y el éxtasis, como las sibilas y los adivinos, o poetas de esos que sólo saben hacer obras de calidad cuando están en éxtasis. El talento verdaderamente «sobresaliente» que se demuestra en logros objetivos presupone una doble limitación de los efectos que emanan de la bilis negra. La respuesta última a la pregunta planteada al principio dice que la cantidad de humor melancólico debe ser la suficiente para elevar el carácter por encima del promedio, pero no tanta que genere una melancolía «demasiado profunda»[63], y que debe mantener una

temperatura media, ni «demasiado caliente» ni «demasiado fría». Entonces, y sólo entonces, el melancólico no será un tarado sino un genio; pues entonces, y sólo entonces, como expresa la admirable conclusión, será «posible que esta mezcla anómala esté bien templada, y en cierto sentido bien ajustada» (ἐπεί δ' ἔστι καὶ εὔκρατον εἶναι τὴν ανωμαλίαν καὶ καλῶς πως ἔχειν). No siempre fue fácil, sin embargo, para los seguidores de Aristóteles trazar la línea entre melancolía natural y enfermedad melancólica, pues ni que decir tiene que hasta una melancolía bien templada estaba constantemente en peligro de convertirse en enfermedad real, fuera por un aumento transitorio de la cantidad de bilis ya presente o, sobre todo, por influencia del calor o del frío sobre la temperatura de la bilis. Hasta el melancólico de talento caminaba por un sendero estrecho entre dos abismos; se afirmaba expresamente que si no tenía cuidado caería fácilmente en enfermedad melancólica, se vería aquejado de depresión aplastante (ἀθυμίαι ἰσχυραί) y accesos de terror o de desenfreno.

La melancolía, pues, dentro de los límites de la «melancolía natural» (μελαγχολία διὰ φύσιν), se podía ver de dos maneras, cada una con un doble aspecto. Una se refería a la formación del carácter, en cuanto que el «humor melancholicus», *permanentemente* presente en cantidad o condición anormales, producía tipos exagerados de una clase o de otra, los llamados tarados o «ἔκτοποι». La otra se refería a la conformación de estados de ánimo particulares, en cuanto que el «humor melancholicus», *transitoriamente* presente en cantidad o condición anormales, podía sumir a personas que en sí mismas no eran casos patológicos en la enfermedad, o al menos en estados insanos, zarandeándolas entre la excitación creadora y la tristeza sorda. Una formulación penetrante —

aunque, bien es verdad, no acuñada hasta el siglo XV d. C.—vale para ambas:

> Ad utrumque extremum melancholia vim habet, unitate quadam stabilis fixaeque naturae. Quae quidem extremitas ceteris humoribus non contingit[64].

El Problema XXX, 1, cuyo contenido calificó Melanchthon de «dulcissima doctrina», y que pocas veces ha sido igualado, y aún más raramente superado, en sutileza psicológica, fue considerado obra auténtica de Aristóteles por Cicerón y Plutarco, que lo citan independientemente[65]. De aquí se deduce al menos que llevaba el nombre de Aristóteles aun antes de la edición de sus obras completas, que probablemente no apareció con anterioridad al siglo I o II d. C.[66] Pero ¿tenía algún derecho a llevar ese nombre?

Es típicamente aristotélico no sólo intentar mostrar una conexión entre procesos mentales y físicos (como habían empezado a hacer los hipocráticos)[67], sino tratar de demostrarla hasta el último detalle. También las ideas que se utilizan para demostrar la cuestión son típicamente aristotélicas. Está la idea de calor, que aquí, como generalmente en Aristóteles, significa el primer principio dinámico de la naturaleza orgánica, y del que (cosa importante) se pensaba que era independiente de las sustancias materiales, de suerte que la misma bilis negra podía con la misma facilidad ponerse muy caliente o muy fría; y gracias a esta «ambivalencia termodinámica» lograba sus efectos en la formación del carácter[68]. Está también la idea del «medio» (μεσότης), que determina al melancólico ideal lo mismo que determina la actuación mental y física ideales en los escritos auténticos de Aristóteles. Pues incluso si, pongamos, el valor parece ser el término medio entre la cobardía y la temeridad, no es un punto fijo entre otros dos puntos fijos, sino un equilibrio variable entre dos

fuerzas vitales continuamente opuestas, que no se mantiene por un debilitamiento de las energías opuestas, sino por su interacción controlada. Finalmente, también la idea de σφοδρότης [vehemencia, impetuosidad] que se emplea para caracterizar al melancólico es típicamente aristotélica[69].

La alta tensión constante de la vida espiritual del melancólico, que tenía su origen en el cuerpo y por lo tanto era independiente de la voluntad, hacía que le fuera tan imposible actuar razonablemente como lo era para el colérico; salvo que en el segundo caso era la precipitación (ταχυτής) lo que impedía la reflexión serena, y en el primero era la vehemencia (σφοδρότης). Los melancólicos seguían en todo su capricho, carecían de control de ninguna clase[70] y eran esclavos de una concupiscencia ingobernable[71]. (Ya Platón había catalogado al melancólico junto al amante y el borracho, conexión ésta que quizá inspirase la comparación, brillantemente trazada en el Problema, de la bilis negra con el vino). Eran codiciosos[72], y no tenían dominio sobre su memoria, que se negaba a recordar las cosas cuando hacía falta, y luego las traía a la mente a destiempo[73] Todas estas debilidades, a las que el Problema XI, 38 añade el tartamudeo (supuestamente producto de un retraso del habla con respecto al pensamiento)[74], procedían de la inmoderada irritabilidad de su constitución física, de suerte que ni el amor podía darles satisfacción duradera ni la glotonería alterar su delgadez congénita. En ambos casos buscaban el disfrute no por el disfrute en sí, sino sencillamente como protección necesaria contra un fallo orgánico; pues, así como su ansia sexual procedía de la excesiva tensión, así su codicia nacía de una deficiencia metabólica, que tenía la virtud de protegerlos de la somnolencia que normalmente sigue a las comidas[75]. La memoria caprichosa del melancólico[76] sin embargo, era efecto de otra peculiaridad derivada de su vehemencia, que había de preparar el ca-

mino para la idea del melancólico como hombre genial. Esa peculiaridad consistía en su capacidad para reaccionar a todas las influencias físicas y psíquicas —en particular a las imágenes visuales— con la misma facilidad y violencia con que el humor melancólico del Problema XXX, 1 reaccionaba al calor y al frío. El que el melancólico estuviera más expuesto que otros hombres a recordar las cosas demasiado tarde o a destiempo, después de haber tratado de evocarlas sin éxito con un esfuerzo de la voluntad, se debía al hecho mismo de que ese conato de la memoria había producido en él imágenes mentales (φαντάσματα) que afectaban con más fuerza a su mente y eran más apremiantes que en otras personas; y esa memoria agitada y llena de cosas, una vez puesta en acción, seguía un curso automático tan imposible de detener como la flecha disparada[77].

Parece que con la expresión ἀκολουθητικοί τῇ φαντασίᾳ [inclinados a dejarse llevar por la imaginación] se pretende caracterizar esa exagerada irritabilidad de la «vis imaginativa», de la que más tarde se creyó que producía alucinaciones, o acrecentaba la potencia de la imaginación visual[78]. Era esta facultad la que enviaba al melancólico sueños verídicos, según se describe en la *Ética a Eudemo*[79], y la que incluso le permitía profetizar el futuro con asombrosa exactitud (εὐστοχοι εἰσιν). Precisamente en virtud de la vehemencia de su imaginación podía el melancólico —de hecho no podía evitarlo— asociar cada idea dada con la siguiente, y llegaba a ser como aquellos «poseídos» (ἐμμανεῖς) que continuamente escribían y recitaban cantos como los de Filainis[80]; no fue casual que más tarde la palabra árabe para decir «negro» o «melancólico» llegara a ser sinónima de «pasión»[81].

De todos modos, existe una contradicción fundamental entre el cuadro del melancólico como un todo completo y ex-

presivo que se muestra en el Problema XXX, 1 y el que podemos componer, a la manera de un mosaico, con afirmaciones hechas por Aristóteles en otros lugares. (Alberto Magno, en el capítulo de su *Ética* donde recogió todas las afirmaciones aristotélicas sobre los melancólicos, demuestra lo que decimos con un significativo «quamvis-tamen»[82]). En otros lugares, la melancolía se trata constantemente como una anormalidad patológica que siempre necesita auxilio médico, con virtudes que no son otra cosa que el reverso de sus flaquezas (los sueños verídicos, por ejemplo, no proceden del buen sentido —φρόνησις—, sino, por decirlo en lenguaje moderno, de la actividad irrefrenada del «inconsciente»). El Problema, sin embargo, considera esencial la disposición melancólica precisamente para aquellos logros que requieren un propósito consciente y una acción deliberada; aquellos, de hecho, que corresponden a las virtudes esencialmente intelectuales, es decir, logros en las esferas del arte, la poesía, la filosofía o la política. Semejante concepción no es «no aristotélica», pero hasta cierto punto sí va más allá de la esfera de intereses del propio Aristóteles. En los *Parva naturalia* el que habla es el fisiólogo, para quien lo «anormal» significa meramente un «modus deficiens»; en la *Ética* el que habla es el moralista, que considera al individuo en su relación con la comunidad, y que en esa medida ve la existencia y el comportamiento de los hombres desde el punto de vista del decoro y la responsabilidad. En ambos casos se concibe al melancólico como «melancólico por enfermedad», cuyo padecimiento físico se traduce, o bien en desviaciones muy claras de lo normal, o bien en un grado menor de responsabilidad moral. El autor del Problema XXX, 1, sin embargo, toma sobre sí la tarea de hacer justicia a un tipo de carácter que no se deja juzgar ni desde el punto de vista médico ni desde el moral: el tipo «excepcional» (περιττός).

Este concepto denotaba, en realidad, la fatídica falta de moderación característica de los héroes y víctimas de las grandes tragedias, la que aparece en el dolor de Electra[83] o en la obra de caridad de Antigona, cosas que a la razonable Ismene o al autocrático y rígido Creonte les parecen insolentes e inútiles, pero que para el poeta y el público significaban el cumplimiento de una ley moral más alta[84]. El epíteto «excepcional» era portador de un cierto *pathos* siniestro, por la sospecha de ὕβρις que parecía implicar todo intento de desviación de la norma humana aceptada. A ese sentimiento religioso popular alude Aristóteles al comienzo de la *Metafísica*[85]: «Si hay algo de verdad en lo que dicen los poetas y la divinidad es por naturaleza celosa, entonces todos los hombres excepcionales (sobresalientes) por fuerza han de ser desdichados».

Por otra parte, en pasajes donde Aristóteles emplea su método predilecto de analizar las ideas populares para llegar a una distinción más clara de los términos éticos, la palabra «περιττόν» se usa a veces en su sentido coloquial, en el que había llegado a ser uno de los términos ligeramente ambiguos de admiración exagerada utilizados por el Filisteo para referirse a cosas que superan su capacidad, y que por lo tanto le parecen sospechosas[86] Pero si este concepto vino a tener con el tiempo una connotación básicamente positiva, y lo «medio» se hundió hasta denotar «mediocridad», esa evolución en definitiva se remonta hasta Aristóteles, que amplió la idea de lo «excepcional» más allá de las esferas de la emoción y la acción, y la utilizó de manera que abarcase el comportamiento racional y hasta el más elevado de los logros humanos, el pensamiento contemplativo del filósofo.

En su *Ética* la «grandeza de alma» (μεγαλοψυχία) del hombre sobresaliente se considera un valor superior al simple equilibrio de fuerzas que alcanzan las naturalezas menores.

Al magnánimo se le describe como «extremo con respecto a la grandeza, medio con respecto a la proporción [debida]»[87].

Con el mismo sentir hacia la grandeza como valor absoluto, la contemplación de los Primeros Principios, que es el objeto del filósofo, se caracteriza como περιττόν tanto en el sentido popular como en el sentido más profundo. Pues no sólo sobrepasa todo conocimiento de valor inmediatamente utilitario, o incluso moral y político[88], sino que, siendo un fin en sí misma, se podría pensar que trascendiese de la naturaleza humana y fuera privilegio de los dioses. Pero es precisamente por el valor «trascendente» de esa sabiduría por lo que Aristóteles, rechazando la vieja superstición de la deidad celosa, la declara objetivo verdadero y felicidad perfecta del hombre[89].

El autor del Problema XXX, 1, quienquiera que fuese, trataba de comprender, y hasta cierto punto justificar, al hombre que era grande porque sus pasiones eran más violentas que las de los hombres vulgares, y porque, a despecho de esto, era Jo bastante fuerte para alcanzar un equilibrio partiendo del exceso; no sólo Ayax y Helerofonte, sino Platón y Sócrates pertenecían a este tipo. Y así el Problema enlaza con temas genuinamente aristotélicos. Las ideas del furor creador y el entusiasmo no eran inaceptables para el Aristóteles joven[90], ni las abandonó en el curso de su desarrollo; siguieron actuando en su pensamiento y en su sentir, aunque no siempre se formulasen explícitamente. Pues el mismo pensador que empleaba a veces las palabras μανικός y ἐνθουσιαστικός en un sentido totalmente peyorativo[91] era también el hombre que calificaba de inspirado el propio arte de la poesía[92], y que en la *Poética*[93] afirmaba que, puesto que el poeta tiene que tener una idea clara de cada uno de los momentos del drama, y él mismo experimentar directamente todas las emociones que experimentan sus héroes, ha

de ser un hombre de talento (εὐφυής) o inspirado por un furor, pues el primero tiene una naturaleza impresionable (εὔπλαστος), el segundo es extático[94].

Bien es verdad que para Aristóteles ese furor no podía ser «divino» en el sentido de remontarse a un origen no natural. Podríamos decir que él lo habría aceptado únicamente después de que hubiera perdido su carácter trascendental, y adquirido un *status* legítimo al integrarse en la concatenación natural de causa y efecto.

Esa precisamente es la tarea que acomete el Problema XXX, 1. La idea mítica del furor se sustituye por la idea científica de la melancolía, tarea tanto más sencilla cuanto que «melancólico» y «loco» —en el sentido puramente patológico— venían siendo sinónimos desde hacía tiempo, y que el don peculiar de sueños verídicos y profecías propio del melancólico enfermo se correspondía con la equiparación platónica de «mántico» con «maníaco».

De esta forma la idea de melancolía adquirió a su vez un contenido nuevo y positivo, y gracias a ello fue posible reconocer y explicar a la vez el fenómeno del «hombre genial». Platón había descrito cómo una condición anormal, que vista desde fuera parecía locura y hacía que un pensador profundo pareciera tonto a los ojos del mundo[95], podía ser la fuente de todos los grandes logros intelectuales; y sólo esta idea pudo capacitar a un tipo de mente más científica que metafísica para concebir la noción de que incluso la temida melancolía podía dotar a sus víctimas de unos dones del espíritu que sobrepujasen a la razón. Sólo la distinción entre furor divino y furor como enfermedad humana que se establece en el *Fedro*[96] pudo hacer posible la diferenciación de melancolía natural y melancolía patológica (μελαγχολία διά φύσιν ἢ διὰ νόσον) que se expone en el Problema XXX, 1. Pero sólo la idea aristotélica de la materia unida a la teoría aristotéli-

ca del calor hizo posible reducir a orden sistemático las muchas formas de «vehemencia» atribuidas al melancólico en los claros términos de una teoría de contrarios; sólo la idea aristotélica del «medio» hizo posible concebir un equilibrio efectivo entre los polos de esa antítesis, una «*eukrasía* dentro de una anomalía» que justificase la afirmación aparentemente paradójica de que sólo lo anormal era grande. El milagro del hombre genial se conservaba; pero ya no se concebía como una irrupción de fuerzas míticas en la realidad, sino (quizá con ello haciéndose todavía más milagroso) como la naturaleza a sí misma sobrepujada siguiendo sus propias leyes inmanentes, haciendo del hombre, aunque necesariamente muy pocas veces, un superhombre.

El Problema XXX, 1 ocupa, pues, un punto de la historia del pensamiento en el que platonismo y aristotelismo se interpenetran y equilibran mutuamente. La idea del furor como única base de los más altos dones creadores era platónica. El intento de colocar esa relación aceptada y misteriosa entre el genio y la locura, que Platón expresara sólo en forma de mito, bajo la clara luz de la ciencia racional fue aristotélico, como lo fue también el intento de resolver las contradicciones entre el mundo de los objetos materiales y el mundo de las ideas mediante una nueva interpretación de la naturaleza. Esa unión condujo a un cambio de valores en virtud del cual se equiparó a los «muchos» con lo «mediano», y que cargó el acento en el emocional «¡Sé distinto!» más que en el ético «¡Sé virtuoso!»; y este subjetivismo es típicamente helenístico, lo cual quizá explique su sabor peculiarmente moderno. El furor divino vino a ser visto como una sensibilidad del alma, y la grandeza espiritual de un hombre vino a medirse por su capacidad para experimentar y, por encima de todo, para sufrir. En definitiva, la idea del Problema XXX, 1 apunta a Teofrasto, el filósofo que fue el primero en escribir todo un

libro sobre la melancolía, y que dijo de Heráclito que debido a la melancolía dejó la mayor parte de su obra inacabada o se perdió en contradicciones[97].

La oscura fuente de la genialidad —ya implícita en la palabra «melancolía»— se desvelaba por primera vez. El furor divino de Platón era el recuerdo de una esfera ultramundana de luz supracelestial, ahora recobrado únicamente en momentos de éxtasis: en el pensamiento peripatético la melancolía era una forma de experiencia en la que la luz era un mero correlato de la oscuridad, y en la que el camino hacia la luz, como entendieron épocas posteriores, estaba expuesto a peligros demoníacos[98].

3. EL DESARROLLO DE LA IDEA DE MELANCOLÍA DESPUÉS DE LOS PERIPATÉTICOS

Era lógico que esta concepción no se pudiera desarrollar satisfactoriamente de manera inmediata; no era posible que se empezara a comprender realmente el Problema XXX, 1 antes de que algo que ahí se anunciaba llegara a hacerse realidad en la conciencia que los hombres tenían de sí mismos, a saber, el fenómeno del «genio». Se puede decir que el Renacimiento italiano del siglo XV fue la primera época que entendió la plena significación del Problema. (Y tan pronto como la captó la transformó). Los escritores antiguos registran su tesis principal, la de que todos los grandes hombres son melancólicos, con cierto asombro distante[99] o con franca ironía[100], pero en cualquier caso simpatizando cada vez menos con la trágica anomalía del hombre sobresaliente que se ve zarandeado entre la exaltación y la depresión aplastante. Y se perdió también la base de esa simpatía, la manera de considerar el propio humor melancólico como un instrumento de precisión altamente sensible que podía ser desequilibrado por cualquier influencia externa o interna. Según una doctrina de

los elementos y de las cualidades que no tomaba en cuenta la «ambivalencia termodinámica», la bilis negra era una sustancia fría, seca, terrosa[101], y nada más.

Aparte del complejo de síntomas descrito en el Problema XXX, 1, y en el corpus de los escritos indudablemente aristotélicos, lo único que sobrevivió de la nueva concepción fue la impresión de que había alguna conexión especial entre la melancolía y la vida intelectual; y de que era preciso trazar una distinción neta entre lo «natural» y lo «enfermo», que llevaría a la conclusión de que los humores, contemplados en términos de un predominio «natural», determinaban también la condición mental del hombre. Ambas cosas iban a ser harto fecundas, la primera para el desarrollo ulterior de la idea de melancolía patológica, la segunda para la creación de un tipo de carácter, idea ésta que, antes del final de la Antigüedad, había de fundirse con la doctrina de los cuatro temperamentos como cuatro tipos de disposición.

a) La melancolía como enfermedad

En lo que respecta al desarrollo ulterior de la idea patológica de melancolía, es preciso distinguir el juicio moral de los filósofos del enfoque puramente curativo de los médicos. El primero tiene su representación en los estoicos, y el segundo principalmente en Rufo de Éfeso (h. 200 a. C.), que desempeñó un papel de tanto peso en la historia de la concepción médica de la melancolía como el autor del Problema XXX, 1 en la historia de la concepción filosófica y psicológica del genio.

I. La visión estoica

Los estoicos afirmaban que un hombre sabio no podía sucumbir nunca a la locura, porque las ideas de sabiduría y locura eran mutuamente excluyentes: hasta el punto de que a todo el que no fuera sabio se le podía calificar de «loco»

(μαίνεσθαι ὁμοίως πάντας, ὅσοι μὴ σοφοί)[102]. Pero, aunque el Sabio de los estoicos estuviera a salvo de la manía, curiosamente podía sucumbir de vez en cuando a la melancolía. «El Sabio no puede volverse loco, pero ocasionalmente puede ser víctima de delusiones por efecto de la melancolía o del delirio»[103]. Podía hasta perder su virtud, que los estoicos normalmente consideraban imperecedera: según Diógenes Laercio, Crisipo declaraba que el Sabio podía perder su excelencia a causa de la melancolía[104]; y ésa era, al parecer, la doctrina estoica normal. También la hizo suya Cicerón, que traduciendo la palabra griega «melancholia» declaraba, con cierto orgullo patriótico, que era más apropiada la palabra latina «furor», porque describía directa y claramente una convulsión del alma que no se podía deducir del mero concepto de «atrabiliosidad»[105]. Los adversarios de la ética estoica se aferraron con avidez, y con cierto placer malicioso, a esa concesión del Sabio a la debilidad humana[106].

Lo que nos interesa de la doctrina estoica es que en ella la idea de melancolía vuelve a insertarse en la de enfermedad pura, y muy grave además, en el sentido prearistotélico. Cicerón la llama «mentis ad omnia caecitas» [ceguera general de la mente], contrastándola con la «insania», que brotaba de la mera depresión, y cuyas víctimas podían seguir atendiendo con moderado acierto a sus vidas y asuntos. Esta enfermedad, por otra parte, aparecía siempre como privilegio negativo del Sabio. La melancolía como disposición dejó de ser requisito principal para la posesión de dones sobresalientes, pero como enfermedad siguió siendo el peligro principal para los que poseían dones sobresalientes; ella sola tenía el derecho de despojar al hombre de aquello que, en opinión de los peripatéticos, había tenido el poder de conferirle. Posidonio parece haber sido el primero en reconocer nuevamente el don profético del melancólico enfermo, y haber redescubierto, por en-

de, una base científica para el fenómeno de la profecía, tan importante a los ojos del estoico[107]. Contra esta base tendría por fuerza que revolverse un místico como Jámblico, precisamente por su carácter científico[108].

II. Asclepiades, Arquígenes y Sorano

Galeno, en la introducción a su monografía sobre la bilis negra, pasaba revista a los escritos más antiguos sobre este tema, y al hacerlo parecía arremeter, algo maliciosamente, contra quienes se habían opuesto a la doctrina verdadera por puro espíritu de contradicción, sobre todo los que «a sí mismos se llamaban erasistratianos, asclepidianos y metódicos»[109]. El vicio común a todos esos herejes consistía en que, siguiendo el ejemplo de la escuela médica de Cnido, habían consumado una ruptura más o menos decisiva con el humoralismo de Cos; y en que, en la medida en que se ocuparon de la melancolía, cosa que el propio Erasístrato, según Galeno, «no se había atrevido a hacer», dieron de ella una nueva definición.

Asclepiades de Bitinia, que llegó a Roma en el año 91 a. C. e hizo amistad con Cicerón y otros nobles romanos, fue el primero en prestigiar la medicina griega en tierras italianas[110]; sus enseñanzas se nos han transmitido principalmente por medio de Aulo Cornelio Celso, que floreció en tiempos de Tiberio[111]. Es en los escritos de Celso donde primero nos encontramos con una división sistemática de la enfermedad mental en tres categorías: 1) el frenesí («phrenesis»), que aparecía súbitamente y se acompañaba de fiebre; 2) la más duradera, y generalmente apirética, «tristitia quam videtur atra bilis contrahere», y 3) una forma absolutamente crónica, que brotaba, o bien de un trastorno de la imaginación, a veces triste y a veces alegre, o bien de un trastorno del entendimiento. Así pues, no sólo el segundo tipo sino también el

tercero entraba en lo que autores anteriores habían llamado —y autores posteriores volverían a llamar— «melancolía». Lo demuestra claramente el hecho de que como ejemplo de él se citara entre otros a Ayax, a quien el Problema XXX, 1 había calificado explícitamente de melancólico. Celso apenas habla de síntomas y causas, antes bien se ciñe básicamente a las prescripciones terapéuticas; y, de conformidad con los principios generales de Asclepiades, el tratamiento de todas estas enfermedades se basaba mucho menos en el empleo de medicamentos y cirugía[112] que en remedios dietéticos y, lo que era lo más importante, psicológicos. Estos remedios eran: vivir en habitaciones con mucha luz (en contra de la vieja opinión de que la oscuridad era calmante); evitar los alimentos pesados; moderación en la ingestión de vino, y sobre todo de vinos fuertes; masajes, baños, ejercicios, y, si el paciente tenía la debida fortaleza, gimnasia; combatir el insomnio (no con medicamentos, sino meciendo suavemente, o con el sonido del agua corriente); cambio de entorno, y viajes largos[113]; sobre todo, evitación estricta de toda idea alarmante; conversación alegre y entretenimientos; amonestación suave; tratamiento comprensivo de cualesquiera ideas fijas; pláticas en las que debía llevarse al paciente a otra manera de ver las cosas no mediante contradicción abierta, sino mediante sugerencia discreta; y, como cosa la más importante de todas, música, cuyo empleo psiquiátrico, sugerido primeramente por Teofrasto[114] había sido finalmente sistematizado por Asclepiades[115]: sabemos incluso qué modos recomendaba para las distintas formas de enfermedad mental[116]. Así una de las más antiguas concepciones de la humanidad, expresada no sólo en las enseñanzas de los pitagóricos sino también en los mitos de Orfeo y en la historia bíblica de Saúl y David, se engarzaba con la teoría platónica de los efectos morales de las diferentes tonalidades[117] para formar una «terapia musical»

que se ha considerado válida casi hasta el día de hoy[118] y que incluso parece estar en cierto modo resucitando en este momento. Por otra parte, Tito, discípulo de Asclepiades, recomendaba, a diferencia del propio Asclepiades, la terapia de choque (diríamos hoy) para ciertos casos, y para los locos violentos medidas de fuerza, desde la memorización forzosa hasta el encadenamiento, los azotes (también muy empleados en la Edad Media: véase la figura 73), la privación de comida y bebida, la intoxicación artificial y la inducción al desenfreno sexual[119].

Casi en el polo opuesto de la doctrina asclepidiana estaba la de Arquígenes de Apamea, que vivió en tiempos de Trajano y fue uno de los últimos y más importantes representantes de la escuela «neumática»[120]. Asclepiades había intentado separar la enfermedad «que probablemente tiene su origen en la bilis negra» de la manía aguda y de la forma crónica de locura; Arquígenes reconocía sólo la «melancolía» y la «manía», y aun limitaba esta distinción considerando a la melancolía en principio independiente de la «atra bilis»[121] y tratándola meramente como una «forma temprana o síntoma de la manía», aun admitiendo que las naturalezas irascibles, animosas y violentas tendían más a la enfermedad maníaca, y las apagadas, tristes y lentas a la melancólica, que él describía como una depresión sin fiebre, debida a una obsesión ἔστι δὲ < ἡ μελαγχολίη > ἀθυμίη ἐπί μιῆ φαντασίη ἄνευθε πυρετοῦ. δοκέει δέ μοι μανίης γε ἔμμεναι ἀρχὴ καὶ μέρος ἡ μελαγχολίη)[122]. Y mientras que en Asclepiades la semiología quedaba un tanto descuidada y se concentraba la atención en los remedios psicológicos, en Arquígenes sucedía lo contrario. Su análisis de los síntomas muestra a veces una penetración y una sutileza aún hoy día insuperadas; su terapia, por el contrario —en general no muy distinta de la asclepidiana—, prescindía de todos los métodos

psicológicos, salvo que los empleados contra el insomnio debían ser apropiados al tipo de mentalidad del paciente, debiendo ser el músico arrullado con música y el maestro de escuela con parloteo de niños. Según él, los síntomas conspicuos de la melancolía eran: piel oscura[123] hinchazón, mal olor[123], voracidad unida a delgadez permanente, depresión, misantropía, tendencias suicidas, sueños verídicos, temores, visiones, y transiciones bruscas de la hostilidad, la mezquindad y la avaricia a la sociabilidad y la generosidad. Si la mera melancolía pasaba a locura declarada, los síntomas eran: alucinaciones diversas, miedo a los «démones», delusiones (lanzándose los instruidos a fantásticas teorías astronómicas o filosóficas o a actividades artísticas supuestamente inspiradas por las Musas, y los incultos, en cambio, creyéndose extraordinariamente dotados en otros campos), éxtasis religioso y obsesiones curiosas, como el convencimiento compulsivo de ser un cántaro de barro. Arquígenes sólo menciona el calor o la sequedad como factores básicos, siendo las causas inmediatas el exceso en la comida, la hartura inmoderada, la embriaguez, la concupiscencia, el desenfreno sexual o la perturbación de las excreciones normales.

La escuela de los «metódicos» —muy despreciada por Galeno— recibió la influencia de Temisión, un discípulo de Asclepiades. A esta escuela pertenecía Sorano de Éfeso[125], que vivió en la primera mitad del siglo II, y que, si bien en materia de diagnóstico aportó escasas novedades, criticó con dureza las enseñanzas de sus predecesores en cuanto a terapia. Sorano preconizaba en general un tratamiento más suave de los enfermos, con lo que volvió a poner en primerísimo piano los remedios psicológicos. Enriqueció la terapia en muchos aspectos, algunos muy sutiles[126]: por ejemplo, debía colocarse el lecho del enfermo de manera que no le alterasen las expresiones cambiantes de sus visitantes; al conversar con él se le

debía dar ocasión de salir triunfante en las discusiones, para fortalecer su autoestima; en la terapia musical había que evitar la flauta por demasiado estimulante, etcétera. Para nosotros la mayor importancia de Sorano reside en su tentativa de volver a trazar una distinción más neta entre la locura y la melancolía (la primera localizada en la cabeza, la segunda en el cuerpo), y en su negación formal y explícita de la opinión (sostenida «por la mayoría de la gente», y aun por el propio Arquígenes impugnada sólo dentro de ciertos límites) de que el origen de la melancolía estaba en la bilis negra:

> Melancholia dicta, quod nigra fella aegrotantibus saepe per vomitum veniant… et non, ut plerique existimant, quod passionis causa vel generatio nigra sint fella; hoc enim est aestimantium magis quam videntium veritatem, vel potius falsum, sicut in aliis ostendimus[127].

III. Rufo de Éfeso

Las enseñanzas de los médicos hasta aquí citados sólo pudieron tener una influencia parcial e indirecta sobre el futuro de la cuestión. Efectivamente, el futuro no sería de los adversarios de la «Escuela de Cos» y su patología humoral. Por medio de su gran representante Galeno, el eclecticismo iba a imponerse casi sin discusión, y Galeno se fijó como tarea suprema el restablecimiento del humoralismo antiguo, modificado conforme al espíritu de la época. Es cierto que en ocasiones el eclecticismo aprovechó los descubrimientos de los «asclepidianos y metódicos» en los campos del diagnóstico y la terapia; pero no podía reconocer autoridad a sus conceptos etiológicos, y ya hemos visto con qué acritud se expresaba Galeno a propósito de su idea de la melancolía. Tanto más, sin embargo, apreciaba a Rufo de Éfeso, que había florecido en la primera mitad del siglo II d. C. Su obra *De la melancolía* se puede reconstruir parcialmente a partir de las citas, reco-

nocidas o no, de otros autores, y esta obra era la que Galeno daba como la mejor —impecable, de hecho— presentación del tema[128].

Serían también las enseñanzas de Rufo de Éfeso las que prevalecieran en las escuelas de medicina hasta los umbrales de nuestra época, pues no sólo contaron con el apoyo sin reservas de Galeno, sino también con la adhesión de los grandes autores árabes del siglo IX. Uno de ellos, Isḥāq ibn ʻImrān, decía que el texto de Rufo era «la única obra antigua satisfactoria»; y su tratamiento de la melancolía, basado principalmente en Rufo, parece haber sido la fuente directa de la monografía de Constantino Africano. Constantino, estrechamente ligado a la escuela de medicina de Salerno, ejerció a su vez una influencia decisiva sobre el desarrollo de la medicina en Occidente durante la Edad Media; puede decirse, pues, que Rufo de Éfeso estuvo en primera línea de la concepción médica de la melancolía durante más de mil quinientos años[129].

Lo primero y más importante que hizo Rufo fue volver a forjar el eslabón establecido en el Problema XXX, 1 entre la melancolía y el intelecto, eslabón que los otros médicos habían roto; pero al hacerlo se aproximó a la visión estoica, e hizo del eslabón una peligrosa trampa. Él también veía primordialmente al hombre intelectual, el «hombre de amplio entendimiento e ingenio vivo», amenazado de melancolía, pues —lo mismo que en Aristóteles—

> Illi qui sunt subtilis ingenii et multae perspicationis, de facili incidunt in melancolias, eo quod sunt velocis motus et multae praemeditationis et imaginationis[130].

Pero el médico avanzaba un paso más que los filósofos de la naturaleza: para el autor del Problema XXX, 1, la preemi-

nencia intelectual era una consecuencia directa de la melancolía natural; para los estoicos había quedado en mera predisposición a la melancolía patológica; pero para Rufo la actividad de la mente era la causa directa de la enfermedad melancólica:

> Dixit, quod multa cogitatio et tristitia faciunt accidere melancoliam[131].

Esta formulación invierte totalmente la relación establecida en el Problema XXX, 1 entre causa y efecto, y el trágico destino del hombre genial viene a ser meramente el «*spleen*» de un erudito sobrecargado. También revela una antítesis que iba a determinar el desarrollo de la concepción de la melancolía durante largo tiempo, a saber, la antítesis entre las definiciones y los fines específicamente clínicos y los de los filósofos de la naturaleza o de la moral.

En el diagnóstico como en la etiología, pues, Rufo reafirmó las observaciones y descubrimientos de los peripatéticos, que los médicos heterodoxos habían abandonado. Los síntomas del melancólico estaban ya bien establecidos. El melancólico se mostraba abotargado y con la piel oscurecida; acosado por toda clase de deseos, deprimido (κατηφής, esto es, «mirando al suelo», síntoma que más tarde se citaría con particular frecuencia, pero en sentido literal); acobardado y misántropo; generalmente triste sin motivo, pero a veces desaforadamente alegre[132]; dado a diversas excentricidades, fobias y obsesiones[133]. Entre éstas, como algunos de sus predecesores, Rufo de Efeso contaba el tartamudeo y el ceceo[134], así como el don de profecía; sobre todo, volvía con plena convicción a la opinión hipocrática y peripatética en cuanto a la causa de todos esos síntomas: la raíz del mal era en parte un exceso de «pneuma», que causaba la hinchazón, el tartamudeo y la lujuria; en parte el predominio de la bilis negra,

cuya sequedad terrosa y frialdad producían, por ejemplo, la obsesión de ser un cántaro de barro, y explicaban también la depresión sorda, la reserva, los repentinos estallidos maníacos del hombre que se halla en un estado de melancolía. Es verdad, sin embargo, que, en el punto mismo en que tocaba al método y al principio, Rufo de Éfeso dio un giro clínico a la tesis principal del Problema XXX, 1, con resultados significativos y de largo alcance.

El Problema «aristotélico» declaraba que el humor melancólico podía alcanzar un predominio transitorio como consecuencia del nutrimento diario, sin influir en el carácter, o podía poseer desde el principio una preponderancia permanente en ciertas personas, determinando la formación del carácter: en este segundo caso, la bilis negra, si demasiado fría, generaba temor y depresión; si demasiado caliente, inflamaciones, éxtasis y estados maníacos; pero a una temperatura moderada engendraba importantes cualidades intelectuales. De estas afirmaciones, Rufo adoptó primero la diferenciación entre la melancolía derivada de la ingestión del nutrimento diario y la melancolía derivada de una preponderancia constitucional[135]. Pero lo que para el filósofo de la naturaleza había significado una diferencia entre enfermedad aguda y disposición habitual, como también entre sufrimiento puramente físico y carácter moral, para el médico adquirió un matiz etiológico, y por lo tanto terapéutico:

> Para el tratamiento no carece de importancia saber de dónde procede la enfermedad, pues habéis de saber que la melancolía es de dos clases: algunos [melancólicos] la tienen naturalmente, por una combinación ingénita de humores, pero otros han adquirido esa combinación de humores después, por mala dieta[136].

Así pues, no había divorcio entre enfermedad temporal y constitución natural, pero dentro de los límites de la enfermedad se distinguía entre una forma innata y otra adquirida[137]. Seguidamente, sin embargo —y esto quizá fuera aún más esclarecedor y más importante para el futuro—, Rufo de Éfeso tomaba las concepciones de calor y frío excesivos, pero para aplicarlas de forma enteramente nueva. Según «Aristóteles», la bilis negra tenía la propiedad de manifestar gran calor y gran frío sin alteración de su naturaleza material; según Rufo, tenía la propiedad de originarse del calentamiento o enfriamiento inmoderados de otros elementos del cuerpo. Rufo declaraba que, o bien la sangre podía convertirse en bilis negra por enfriamiento, o bien la bilis amarilla convertirse en negra por sobrecalentamiento (ὑπερόπτησις), pues la coloración negra podía ser resultado tanto del enfriamiento (como en los carbones apagados) como del calentamiento (como en la fruta puesta a secar al sol)[138].

El médico trataba de combinar el humoralismo clínico con la ambivalencia peripatética de la melancolía. No pensaba en términos de función sino de materia, y antes que atribuir dos síntomas y efectos diferentes a una misma sustancia prefirió reconocer dos sustancias diferentes. Así, distinguió la bilis negra derivada del enfriamiento de la sangre de una mucho más dañina «melancholia combusta» o «adusta» que nacía de la «combustión» de la bilis amarilla, diferencia que a partir de entonces no se olvidaría nunca. En el texto de Rufo, que se nos ha transmitido sólo indirectamente, esto no aparece con tanta nitidez como lo acabamos de exponer; pero Galeno (sobre todo en su obra *De locis affectis*) lo formuló de manera tan clara que ciertamente podemos deducir de él la opinión de Rufo[139].

> Según su composición, la bilis negra manifiesta claras diferencias. Una es como las heces de la san-

gre[140], muy espesa y semejante a las heces del vino. La otra es mucho más líquida, y tan ácida que corroe el suelo… y produce burbujas. La una la he comparado con las heces… la llamo «humor melancólico» o «sangre melancólica» (μελαγχολικὸς χυμός o μελαγχολικὸν αἷμα), porque en realidad no se la puede calificar de bilis negra. En algunos predomina, ya sea como resultado de la combinación original o como resultado de la nutrición… Si se asienta en los pasajes de un ventrículo del cerebro, suele generar epilepsia; pero si predomina en la sustancia del cerebro mismo, produce esa clase de locura que llamamos melancolía… En cuanto al otro humor atrabiliario, que surge de la bilis amarilla sobrecalentada (ὁ κατωπτημένης τῆς ξανθῆς χολῆς γενόμενος), si predomina en la sustancia del cerebro ocasiona desvarío bestial con y sin fiebre.

No se puede decir que la idea de melancolía quedara muy simplificada con esta transformación. El humor melancólico, en cuanto uno de los cuatro humores primarios, ya no tenía nada que ver con la bilis, sino que era sangre espesada y enfriada; lo que era realmente bilis negra era una corrupción por combustión de la bilis amarilla, y por lo tanto ya no se contaba entre los cuatro humores. Pero una ventaja de esta complicada teoría era que suministraba una base firme para los diferentes tipos de perturbación mental, y enlazaba la distinción trazada en el Problema XXX, 1 entre melancolía «natural» y «enferma» con una diferencia entre sustancias tangibles. A partir de entonces, los médicos que admitían esta distinción (la literatura científica popular generalmente la pasó por alto) entendían, pues, en primer lugar, por «bilis negra natural», uno de los cuatro humores siempre presentes en el cuerpo, esencialmente un residuo espeso y frío de la sangre, y

(como tal) todavía teñido del estigma de la escoria y la hez, capaz de producir enfermedad, aunque en pequeña cantidad no fuera efectivamente dañino. Y, en segundo lugar, por «melancholia adusta» o «incensa» entendían la bilis negra *enferma*, que (como tal) no pertenecía a los cuatro humores, sino que brotaba de la «superassatio», «combustio» o cualesquiera términos se emplearan más adelante, de la bilis amarilla; por lo tanto, no sólo ocasionaba siempre enfermedad, aunque estuviera presente en cantidad mínima, sino que debía su existencia misma a un proceso de corrupción. Con esto se sentaron las bases de la teoría clínica de la melancolía. Ni Galeno[141], ni los romanos posteriores como Teodoro Prisciano[142], ni los bizantinos tempranos como Aecio[143] Pablo de Egina[144] y Alejandro de Tralles[145], ni los primeros escritores árabes añadieron mucho de novedoso; en muchos aspectos simplificaron incluso. Desapareció hasta el último rastro del nimbo heroico del melancólico; en particular, su conexión con la «profunda cogitatio» se fue perdiendo cada vez más, no siendo nuevamente subrayada hasta Isḥāq ibn ʻImrān[146]; y también es muy significativo que el don de profecía del melancólico, que fuera observado por Aristóteles y que Rufo todavía consideraba real a pesar de su origen patológico, empezara a pasar por mera ilusión de enfermo. Las palabras de Rufo: «Et contingit quod… prognosticantur futura, et eveniunt ea, quae ipsi praedicunt»[147], se yuxtapusieron a las de Pablo de Egina: «Algunos hombres dan la impresión de ser visitados por potencias superiores y de pronosticar el futuro como por inspiración divina, por lo que se les llama ἐνθεαστικοί (es decir, poseídos por un dios) en sentido propio»[148].

En el terreno práctico los escritores posteriores añadieron muchos elementos nuevos. Alejandro de Tralles mencionó otro síntoma más de la melancolía —presuntamente observa-

do por él mismo—, que, según hemos de ver, iba a desempeñar cierto papel en la tradición pictórica posterior, a saber, un espasmo de los dedos. Con esto, según el texto griego, parece que quería decir una rigidez morbosa del dedo corazón[149], pero autores posteriores, quizá debido a la ambigüedad de la traducción latina, lo interpretaron como un cierre involuntario del puño:

> Novimus quippe foeminam ipsi eiusmodi phantasia obrutam, quae pollicem tam arctissime constringebat, ut nemo digitum facile posset corrigere, affirmans se universum orbem sustinere…[150].

También es digno de nota que Pablo de Egina aconsejara el tratamiento de la melancolía mediante cauterios, práctica a la que debemos la inclusión del retrato del melancólico en la serie medieval de diagramas zodiacales de la cauterización[151].

b) La melancolía en el sistema de los cuatro temperamentos

Ya «Hipócrates» había intentado relacionar las características físicas con el comportamiento mental, y hasta se decía que veía en el pulso un signo de la disposición moral; y, en el curso de un proceso evolutivo que implicaba una cooperación estrecha entre las observaciones clínicas, biológicas y etnológicas y las especulaciones de la filosofía de la naturaleza, es comprensible que apareciera una ciencia especial llamada «fisiognómica», relativa a las idiosincrasias de las personas sanas, como contrapartida de la semiología clínica de los enfermos[152]. El texto más antiguo que la trata como ciencia independiente se atribuía al propio Aristóteles, y es seguro que se originó en su círculo. En efecto, esas tentativas recibieron confirmación e impulso de la doctrina aristotélica según la cual el alma es la «entelequia» del cuerpo, y del análisis, muy desarrollado, de las emociones y el carácter que se encuentra

en la ética aristotélica. A esto vino a añadirse en el siglo IV el gusto específicamente helenístico por la observación atenta de los detalles individuales. Este gusto aparece con especial claridad en los Caracteres de Teofrasto, donde se observan con lupa, digámoslo así, miles de peculiaridades psicológicas, que después se encaman en tipos principales. El mismo rasgo aparece en la poesía y el arte helenísticos, que enriquecieron ciertos géneros recurrentes con un abundante caudal de detalles observados con realismo. Finalmente hay que contar con que la filosofía se inclinaba de forma cada vez más decisiva a la tesis de que «et moram varietates mixtura elementorum facit»[153]. Fue quizá Posidonio quien dio el impulso definitivo; a él mismo le interesaban grandemente las cuestiones fisiognómicas y etnológicas, y con tanta fuerza subrayó la función dinámica de los elementos cósmicos y de las potencias que residían en ellos, que en su filosofía los propios elementos vinieron a ser intermediarios, por así decirlo, entre lo que se suele denominar materia y espíritu[154].

Por otra parte, y como ya hemos visto, había persistido en todo momento la opinión de que los humores, con sus cualidades de calor, frío, sequedad y humedad, eran no sólo causa de enfermedades, sino también factores determinantes de la constitución de los hombres. Sexto Empírico simplemente daba por hecho que la constitución natural de cada ser vivo estaba determinada por uno de los cuatro humores; para los gobernados por la sangre y la flema utilizaba ya los adjetivos «sanguíneo» y «flemático» (πολύαιμος y φλεγματώδης), mientras que a los otros dos tipos los describía con la perífrasis «los que están gobernados por, y tienen superfluidad de, bilis amarilla o bilis negra»[155]. Al crecer el interés por la teoría fisiognómica y caracterológica, era inevitable que a todos los humores se les achacase ese poder de conformación del carácter que el Problema XXX, 1 atribuyera sólo a la bilis ne-

gra. Dicho de otro modo, en la nueva psicología de los tipos los caminos de la patología humoral convergieron con los de la fisiognómica y la caracterología, alzándose el Problema XXX, 1 en el cruce de los caminos a manera de poste indicador.

En las obras citadas de los médicos podemos ver lo mucho que se desarrolló ese interés aun dentro de los círculos puramente clínicos, donde además de síntomas francamente morbosos se describían también características puramente fisonómicas, tales como los miembros enflaquecidos[156] el torso relativamente grande y los movimientos rápidos[157]; y se pintaban, además, los síntomas psicológicos con la misma sensibilidad para el detalle que vemos en las artes menores helenísticas. Cuanto más fue desplazando la doctrina «cosense» de los cuatro humores a las opiniones heterodoxas, más clara se vio la necesidad de incluir las observaciones fisiognómicas y «caracterológicas» dentro de un sistema definido. El propio Galeno, sobre todo en su comentario al Περὶ φύσιος ἀνθρώπου y en su libro Περὶ κράσεων, clasificó sistemáticamente los signos visibles de cada «combinación» particular, aunque siempre con el respeto del empírico a la diversidad de los síntomas[158]. De importancia para nosotros es el principio de que el calor hacía al hombre alto, el frío le hacía bajo, la humedad le hacía obeso y la sequedad delgado, y afirmaciones como la de que los blandos, rubios y obesos eran los que poseían menos humor melancólico, y los delgados, morenos, hirsutos y de venas abultadas los que poseían más[159]. Galeno subrayó con más claridad que nadie la conexión causal directa entre la constitución corporal y el carácter, y afirmaba en una monografía especial que «la disposición espiritual depende de la 'crasis' del cuerpo»[160]; no es sorprendente, por lo tanto, que de ahí pasara a una presentación sistemática de las características mentales determinadas por los

humores, aunque hay que reconocer que su sistema todavía no era completo, pues a la flema se le seguía negando potencia para conformar el carácter:

> Existe también otra teoría… según la cual los cuatro humores contribuyen a la formación de las características y aptitudes morales. Pero habría que empezar por demostrar que las características mentales dependen de la constitución corporal. Acerca de esto hemos escrito en otro lugar. Dándolo, pues, por probado, se sigue que la agudeza e inteligencia de la mente proceden de los humores biliosos, y la constancia y solidez de los atrabiliosos, mientras que de la sangre procede una simplicidad rayana en necedad. Pero la flema por su naturaleza no contribuye a la formación del carácter, pues es evidente que es siempre un subproducto de la primera etapa del proceso metabólico[161].

La sangre, pues, hacía al hombre simple y necio, la bilis amarilla le hacía agudo de ingenio y hábil, la bilis negra le hacía firme y constante; y basta una ojeada para ver cuánta especulación cosmológica antigua hay detrás de esta afirmación. Pero, a medida que el pensamiento progresaba en esta dirección —es decir, a medida que la nueva teoría del carácter se entretejía cada vez más con el viejo sistema de los cuatro elementos, y se enriquecía con propiedades y relaciones nuevas correspondientes a los humores y elementos—, surgió, en el curso del siglo II d. C., o en el siglo III como muy tarde, un esquema completo de los cuatro temperamentos como tipos de constitución física y mental. Esta rehabilitación de las antiguas creencias cosmológicas tuvo su mayor desarrollo en una obrita titulada Περὶ τῆς τοῦ κόσμου κατασκευῆς < καὶ τῆς > τοῦ ἀνθρώπου (*De la constitución del universo y del hombre*)[162]. El aire era caliente y hú-

medo, el fuego caliente y seco, la tierra fría y seca, y el agua fría y húmeda. Cada uno de estos elementos «era como» (ἔοικεν) una de las sustancias componentes del organismo humano: el aire como la sangre, el fuego como la bilis amarilla, la tierra como la bilis negra, el agua como la flema. Cada uno de estos humores prevalecía (πληθύνεται) en una de las estaciones y gobernaba (κυριεύει) una de las Cuatro Edades del Hombre: la sangre era propia de la primavera y la niñez, la bilis amarilla del verano y la juventud, la bilis negra del otoño y la edad viril, la flema del invierno y la vejez. A excepción de la sangre, que en éste como en otros escritos manifestaba su especial posición por estar localizada sólo en el corazón, cada uno de los humores residía ahora en dos órganos corporales (la bilis negra en el hígado y en otra parte que desconocemos, debido a una laguna del texto) y tenía su vía de salida propia: la sangre por la nariz, la bilis amarilla por las orejas, la flema por la boca y la bilis negra por los ojos. Y ahora los humores ocasionaban también diferencias de carácter:

> ¿Por qué unas personas son sociables y ríen y bromean, y otras son malhumoradas, hurañas y tristes, y unas son irritables, violentas e iracundas, mientras que otras son indolentes, irresolutas y apocadas? La causa está en los cuatro humores. Pues los que están gobernados por la sangre más pura (οἱ ἐξ αἵματος καθαρωτάτου τυγχάνοντες) son sociables, ríen y bromean, y tienen el cuerpo sonrosado, de buen color; los gobernados por la bilis amarilla son irritables, violentos, osados, y tienen el cuerpo rubio, amarillento; los gobernados por la bilis negra son indolentes, apocados, enfermizos, y, con respecto al cuerpo, morenos de tez y pelo; pero los gobernados por la flema

son tristes, olvidadizos, y, en lo que se refiere al cuerpo, muy pálidos[163].

En este ejemplo detallado y esquemático de la Antigüedad tardía, los factores que componen la nueva doctrina de los cuatro temperamentos se destacan con gran nitidez; la línea de pensamiento cosmológica se ha engranado con los descubrimientos de la terapia propiamente dicha y con las observaciones de la fisiognómica. Así, por ejemplo, los signos distintivos del hombre «gobernado por la sangre» (a quien ahora justificadamente podemos llamar «sanguíneo»[163a], y cuya disposición casi siempre se consideraría desde entonces la mejor o más noble) venían a ser casi idénticos con los del εὐφυής, el «bene natus», cuya complexión sonrosada y blanca y cuya naturaleza sociable compartía el sanguíneo[164]. Las características del melancólico, por el contrario, coincidían básicamente con las del πικρός, que se distingue por el pelo negro y la piel morena[165]; ya hemos encontrado esta última peculiaridad como síntoma de enfermedad en Arquígenes y Rufo. La cabeza gacha (τὸ πρόσωπον σεσηρός) y la delgadez figuraban también entre los síntomas de la hiel, y cuando, según otros fisonomistas, todos estos signos pasaron a considerarse característicos de los avaros y los cobardes[166], se estableció un contacto más con el retrato de un melancólico en quien el «timor» y la «avaritia» habían sido rasgos constantes.

La obra que en aras de la brevedad llamaremos Περὶ κατασκευῆς no se puede fechar con precisión; no hay razones, sin embargo, para suponer que sea un producto de la alta Edad Media afectado por ideas islámicas[167]. Los equivalentes de «melancholicus», «cholericus», «sanguineus» y «phlegmaticus» parecen haber estado ya firmemente establecidos entre los astrólogos árabes del siglo IX. Pero el saber cuándo

esas expresiones pasaron a ser de uso común importa poco, frente a la cuestión de si los antiguos habían concebido la noción de los cuatro tipos; es decir, si habían conseguido dividir sistemáticamente a las personas sanas en cuatro categorías físicas y mentales, y atribuir las diferencias entre ellas al predominio de uno u otro humor. La respuesta es un «Sí» sin reservas. Afortunadamente el Περὶ κατασκευῆς está muy lejos de ser la única obra que contiene un esquema completo de los cuatro temperamentos, pues podemos aducir toda una serie de testimonios adicionales, unos posteriores, otros indudablemente más antiguos, que demuestran claramente el desarrollo ulterior del esquema todavía incompleto de Galeno. Son los siguientes:

1. La obra pseudogalénica Περὶ χυμῶν[168].
2. Un tratado falsamente atribuido a Sorano, pero que posiblemente date del siglo III d. C.[169]
3. La *Carta a Pentadio* de Vindiciano, estrechamente relacionada con el 2). Vindiciano fue amigo de San Agustín y vivió en la segunda mitad del siglo IV. Este breve tratado suyo estaba llamado a ejercer una influencia determinante sobre la idea medieval de los temperamentos que empezó a tomar forma en el siglo XII[170].

Es seguro que el pseudogalénico Περὶ χυμῶν no pudo ser compuesto bajo influencia árabe, antes bien tiene que ser de finales del siglo VI o del siglo VII, porque algunas de sus afirmaciones —combinadas con el comentario auténtico al Περὶ φύσιος ἀνθρώπου, y más particularmente con la carta a Pentadio— entraron en el *De temporum ratione* de Beda[171].

	Galeno, Comentario Περὶ φυσιος ἀνθρώπου	pseudo-Galeno, Περὶ χυμῶν	pseudo-Sorano	Vindiciano, Carta a Pentadio	Περὶ κατασκευῆς
Sangre	τὸ ἁπλοῦν καὶ ἠλιθιώτερον (sc. ἔσται διὰ τὸ αἷμα)	ἱλαρωτέραν (sc. ἀπεργάζεται τὴν ψυχήν)	*moderatos, blandos, formosos* (sc. *facit*):	*boni voti (= benevolos), simplices, moderatos, blandos, euchymos* (sc. *facit*):	χαρίεις, παιζουσι, γελῶσι, ῥόδινοι, ὑπόπυρροι, καλλίχροοι
	(por la sangre) simple y más estúpido	hace el alma más dichosa	los hace mesurados, seductores, hermosos	(los hace) benévolos, sencillos, mesurados, seductores, agradables	graciosos, bromean, rien, son rubicundos, tienen bonita piel
Bilis amarilla	τὸ ὀξὺ καὶ συνετόν	ὀργιλωτεέραν ἢ θρασυτέραν ἢ γοργοτέραν ἢ καὶ ἀμφότερα	*iracundos, acutos, ingeniosos et leves, macilentos et multum comedentes, cito digerentes:*	*iracundos, ingeniosos, acutos, leves, macilentos, plurimum comedentes et cito digerentes:*	ὀργίλοι, πικροί, εὔτολμοι, μανιώδεις, ὕπωχροι, ξανθόχροοι
	lo que es fino e inteligente	más irascible, o más audaz o impetuosa, o también las dos cosas a la vez	irascibles, penetrantes, ingeniosos y vivos, delgados y muy comedores, rápidos en la digestión	irascibles, ingeniosos, penetrantes, vivos, delgados, muy comedores y rápidos en la digestión	irascibles, ásperos, audaces, insensatos, un poco amarillos [¿de pelo?], de tez amarillenta

Sapientia Artis Medicinae	Isidoro	Beda	Galeno, τέχνη ἰατρική (Observaciones sobre las "dyscrasiae" compuestas)	
—	*(unde et homines, in quibus dominatur sanguis) dulces et blandi (sunt)* (de donde también procede que los hombres en los que predomina la sangre sean) agradables y seductores	*hilares, laetos, misericordes, multum ridentes et loquentes* (sc. *facit*) los hace alegres, animados, misericordes, muy reidores y habladores	οὐ μὴν οὐδ' ἐγρηγορέναι δύνανται μέχρι πλείονος, ὕπνῳ τ' ἐπιτρέψαντες ἑαυτούς, ἅμα τε κωματώδεις εἰσὶ καὶ ἄγρυπνοι, καὶ φαντασιώδεις, τοῖς ὀνείρασιν, καὶ αἱ ὄψεις ἀχλυώδεις καὶ αἱ αἰσθήσεις οὐκ ἀκριβεῖς (KÜHN, I, p. 327). ἕτοιμοι δὲ εἰς τὰς πράξεις οὐδὲν ἧττον, οὐ μὴν ἄγριος ὁ θυμός ἀλλ' εἰς ὀργὴν μόνον ἕτοιμοι (KÜHN, I, p. 335). son incapaces de permanecer despiertos mucho tiempo, y, cuando se entregan al sueño, están a la vez dormidos y despiertos: tienen sueños llenos de visiones, turbia la visión y los sentidos poco exactos. Son igualmente dados a la acción [que los cálidos y secos]; su corazón no es violento, sólo proclive a la cólera	cálida y húmeda
Faciem rotundam habent et robustam, oculos acutos, gulam asperam... Fervidi erunt in ira et celerius declinant... Tienen la cara redonda y robusta, los ojos penetrantes, la garganta áspera... Son vehementes en la ira y aún más deprisa cambian	—	*macilentos, multum tamen comedentes, veloces, audaces, iracundos, agiles* delgados, y sin embargo muy comedores, rápidos, audaces, irascibles, ágiles	ἀκριβεῖς ταῖς αἰσθώσεσι, καὶ ἀγρυπνητικώτατοι, καὶ φαλακροῦνται ταχέως (KÜHN, I, p. 326). εἰς δὲ τὰς πράξεις ἕτοιμοι καὶ θυμικοὶ καὶ ταχεῖς, ἄγριοι καὶ ἀνήμεροι καὶ ἰταμοὶ καὶ ἀναίσχυντοι καὶ τυραννικοὶ τοῖς ἤθεσι καὶ γὰρ ὀξύθυμοι καὶ δύσπαυστοι (KÜHN, I, p. 335). Tienen sentidos exactos, son sumamente despiertos y se quedan calvos en seguida. Son dados a la acción, fogosos, rápidos, violentos, toscos, audaces, desvergonzados y tiránicos en sus costumbres, porque son tan irascibles como difíciles de aplacar	cálida y seca

	Galeno, Comentario Περὶ φύσιος ἀνθρώπου	pseudo-Galeno, Περὶ χυμῶν	pseudo-Sorano	Vindiciano, Carta a Pentadio	Περὶ κατασκευῆς
Bilis negra	τὸ ἑδραῖον καὶ βέβαιον lo que es firme y sólido	ὀργιλωτέραν καὶ ἰταμωτέραν *(ferociorem et impudentiorem):* más irascible y más desvergonzada	*subdolos, avaros et perfidos, tristes, somniculosos, invidiosos.* astutos, avaros y pérfidos, tristes, soñolientos, envidiosos	*subdolos cum iracundia, avaros, timidos, tristes, somniculosos, invidiosos:* astutos con irascibilidad, avaros, pusilánimes, tristes, soñolientos, envidiosos	ῥάθυμοι, ὀλιγόψυχοι, φιλάσθενοι, (ὀκνηροί), μελανόψιοι, μελάντριχοι negligentes, pusilánimes, enfermizos (apocados), de ojos negros, de cabellos negros
Flema	τοῦ δὲ φλέγματος ἡ φύσις εἰς μὲν ἠθοποιΐαν ἄχρηστος, ἀναγκαίαν δὲ φαίνεται τὴν γένεσιν ἔχον ἐν τῇ πρώ τῃ μεταβολῇ τῶν σιτίων la naturaleza de la flema carece de efecto en la formación del carácter, porque proviene necesaria y evidentemente de la transformación previa de los alimentos	ὀργοτέραν καὶ ἠλιθιωτέραν *(pigriorem et stupidiorem)* más perezosa y más estúpida	*corpora composita, vigilantes et intra se cogitantes, canos cito producentes:* equilibrados, duermen poco y meditan, encanecen pronto	*corpore compositos, vigilantes, intra se cogitantes, cito adferentes canos in capite, minus audaces:* equilibrados, duermen poco, meditan, pronto tienen canas, son poco audaces	λυπηροί, ἀμνήμονες, (πολυπηροί, στυγνοί), λευκόχροοι tristes, olvidadizos, (tullidos), (sombríos), blancos de piel

Sapientia Artis Medicinae	Isidoro	Beda	Galeno. τέχνη ἰατρική (Observaciones sobre las "dyscrasiae" compuestas)	
Faciem sublongam habent, supercilia obducta oculos obscuros reddent, gravitatem patiuntur et in somno intenti erunt. Corpora reumatica habent, melancholici erunt... et multas aegritudines corporis patiuntur Tienen la cara más bien larga, cejas cerradas que les ensombrecen los ojos, sufren de pesadez y son muy inclinados al sueño. Tienen el cuerpo reumático, son melancólicos... y padecen muchas enfermedades	*(melancholici dicuntur) homines, qui et conversationem humanam refugiunt et amicorum carorum suspecti sunt* (se llama melancólicos a los) hombres que no sólo rehúyen el trato humano, sino que desconfían hasta de sus amigos queridos	*stabiles, graves, compositos moribus, dolosos* estables, serios, ordenados en sus costumbres, falaces	αἱ δ' αἰσθησεις αὐτῶν ἐν νεότητι μὲν ἀκριβεῖς τέ εἰσι καὶ ἄμεμπτοι τὰ πάντα, προτοῦσι δὲ ἀπομαραίνονται ταχέως, καὶ... ταχύγηροι τά περὶ τὴν κεφαλὴν ἅπαντές εἰσι, διὸ καὶ πολιοῦνται ταχέως (quocirca cito canescunt; KÜHN, I, p. 328). ἀοργητότατοι πάντων οὗτοι. βιασθέντες μέντοι τισὶν ὀργισθῆναι, φυλάττουσι τὴν μῆνιν (KÜHN, I, p. 336). En su juventud, sus sentidos son exactos y absolutamente irreprochables, pero con el tiempo decaen... todos envejecen rápidamente en cuanto a la cabeza, y por eso también encanecen pronto. Son los menos irascibles de todos; si se les ha obligado a enojarse, mantienen la cólera	fría y seca
—	—	*tardos, somnolentos, obliviosos* tardos, soñolientos, olvidadizos	ἐγκεφάλου κωματώδεις.... καὶ ὑπνηλοὺς καὶ φαύλους ταῖς αἰσθησεσι... οὐ μὴν οὐδὲ φαλακροῦνται οἱ τοιοῦτοι (KÜHN, I, p. 329). τὸ δὲ ἦθος ἄτολμόν τε καὶ δειλὸν καὶ ὀκνηρόν... καὶ ἥκιστα μηνιῶσιν, ὥσπερ καὶ εἰς ὀργὴν οὐχ ἕτοιμοι (KÜHN, I, p. 336). [gente] con el cerebro adormecido ... y soñolientos, con sentidos mediocres ... estos hombres no se quedan calvos. El carácter timorato, cobarde y perezoso ... no son nada rencorosos, como tampoco son proclives a la cólera	fría y húmeda

Vamos ahora a tabular las afirmaciones que se encuentran en todas estas obras, en la medida en que tienen importancia para nosotros[172].

Lo que presta un interés tan particular al desarrollo que se muestra en este cuadro es la aceptación creciente de la idea de que los humores poseían el poder de determinar tipos de hombres. En el comentario al Περὶ φύσιος ἀνθρώπου todavía se afirma de manera neutra: «el ingenio agudo se ele-

va o aumenta por la bilis amarilla». De hecho es muy dudoso que Galeno llegara a creer que el predominio de uno u otro humor pudiera determinar todo un tipo específico de hombre. Pero más tarde la teoría se expresa mediante un verbo transitivo —«la bilis amarilla produce hombres de genio vivo»—, para lo cual la expresión utilizada en el Περὶ χυμῶν, «la bilis amarilla hace el alma más irritable», suministra una especie de escalón intermedio. Además, entre todas las vacilaciones e incongruencias aparece un claro corrimiento de los valores que determina decisivamente —anuncia, de hecho— las concepciones medieval y moderna de los temperamentos. La persona sanguínea, que en los auténticos escritos galénicos seguía siendo meramente el bobo, poco a poco vino a ser lo que después ha sido siempre: una persona alegre, animada^ de buen carácter y agraciada, de disposición en todo buena; y, aunque en el sistema estrictamente galénico el predominio de la sangre se contaba también como «discrasis», en rango se adelantó tanto a los otros que en el siglo XII fue posible llegar a describir los otros tres temperamentos como formas degeneradas del sanguíneo[173].

El colérico, en cambio, cuyo humor predominante (según Galeno) producía agudeza de percepción e ingenio, ahora pasaba a ser meramente violento, brusco y exaltado. Con respecto al melancólico hay dos cuestiones: primera, que con el paso del tiempo su humor «terroso», que para Galeno era la fuente de la firmeza y la constancia, se fue cargando cada vez más de propiedades desfavorables, y segunda, que sus características empezaron a fundirse con las del flemático; al final serían intercambiables, de modo que en las ilustraciones de los siglos XV y XVI es frecuente que la efigie del melancólico cambie de sitio con la del flemático, ocupando el tercer lugar a veces uno y a veces el otro, mientras que el sanguíneo aparece siempre el primero, y el colérico el segundo (véanse las

figuras 80, 81, 84, 127-130, 132-135). Según el Περὶ χυμῶν, la flema, a la que Galeno había negado expresamente todo poder en la formación del carácter, heredó la inanidad que Galeno había situado en la sangre; en el pseudo-Sorano y en Vindiciano se califica al flemático de constante, vigilante y reflexivo, mientras que según Beda la constancia es propia del melancólico; y, finalmente, en el Περὶ κατασκευῆς y en Beda es triste, soñoliento y olvidadizo, cualidades que de nuevo atribuyen al melancólico el pseudo-Sorano y Vindiciano. Se ve que las ideas de «flemático» y «melancólico» se entremezclaron, y que esta confusión fue rebajando el *status* de la disposición melancólica hasta que ya apenas quedó nada bueno que decir de ella.

Creemos que esta traslación de valores se debió a dos factores: 1) la inclinación, muy comprensible desde el punto de vista histórico, a atribuir a la sangre, que no se contaba entre los humores excedentarios, una influencia cada vez más favorable sobre la formación del carácter, a expensas de los otros tres humores, sobre todo de la bilis negra, y 2) el efecto de la doctrina galénica de las «crasis».

Galeno atribuía una gran significación a los cuatro humores primarios, pero en realidad no eran ellos, sino las cualidades simples de caliente, frío, seco y húmedo, los principios auténticos de división en su doctrina de las distintas constituciones. Frente a la única combinación perfecta, que jamás se podría alcanzar, situaba ocho combinaciones imperfectas en las que predominaba una de las cuatro cualidades, o una de las combinaciones de dos cualidades. Contemplaba, pues, cuatro temperamentos simples y cuatro compuestos (δυσκρασίαι ἁπλαῖ y δυσκρασίαι σύνθετοι), que, sin embargo —y esto es lo importante—, no eran en su origen humorales, sino determinados puramente por cualidades[174]. Por otra parte, de estos ocho, o en realidad nueve, «tempera-

mentos» —y siempre hemos de poner la palabra entre comillas cuando hablemos de Galeno o de los galénicos ortodoxos, para no confundirnos con las complexiones determinadas por los humores—, los cuatro compuestos guardaban relación con los humores, en tanto en cuanto también éstos estaban investidos de las correspondientes cualidades compuestas. La bilis negra era fría y seca, la flema era fría y húmeda, etcétera. Era, pues, inevitable que lo que Galeno había dicho de los «temperamentos» compuestos se transfiriese después, de manera totalmente automática, a los humores[175]. No existe, que sepamos, ninguna declaración del propio maestro donde se afirme patentemente la equivalencia, y por eso en nuestro cuadro sus compuestos se muestran por separado, como no estrictamente referidos a los humores. Pero cuando sus sucesores, como ya se ha dicho, aplicaron a los humores las definiciones del carácter que Galeno había emparejado únicamente con las «crasis», les fue tanto más grato hacerlo cuanto que no tenían ninguna otra para la flema. Se creó así cierta confusión[176] pero no hay más que echar una ojeada a los textos para ver que ni siquiera el pseudo-Sorano y Vindiciano podrían haber compuesto sus cuadros de las disposiciones humorales sin hacer uso de la doctrina galénica de las disposiciones determinadas por las «crasis»[177].

El punto más importante, sin embargo, estriba en que después del pseudo-Sorano la imagen incluso del melancólico por temperamento quedó en general teñida por la idea de la enfermedad que llevaba el mismo nombre, y desfigurada por rasgos de carácter tomados directamente de los tratados de psiquiatría. Incluso como tipo, el melancólico era taimado, avariento, triste, misántropo y apocado, cualidades todas ellas que se encuentran constantemente en los escritos sobre enfermedades mentales. Se encuentran indicios de lo mismo en Isidoro de Sevilla, en cuyos escritos coexisten sin conciliación

dos ideas contradictorias. Una es la antigua teoría fisiológica de que salud significa equilibrio de los cuatro humores, enfermedad preponderancia de uno de ellos[178]; otra es la teoría nueva de los cuatro tipos de carácter. Por lo tanto, a la vez que empareja las palabras «sanguis» y «suavis», de modo que aquellos en quienes predomina la sangre son para él «dulces et blandi»[179], la palabra «melancholia» la enlaza con «malus», y aun pretende que «malus» se derive del nombre griego de la bilis negra:

> Malus appellatur a nigro felle, quod Graeci μέλαν dicunt; unde et melancholici appellantur homines, qui et conversationem humanam refugiunt, et amicorum carorum suspecti sunt[180].

Capítulo 2
La melancolía en la medicina, la ciencia y la filosofía medievales

Con lo dicho hemos seguido el desarrollo de la idea de melancolía entre los antiguos en dos, o incluso tres, direcciones. Su punto de partida fue una idea de enfermedad, que en sus orígenes se remontaba a un aumento inmoderado o alteración innatural del «humor melancholicus», más tarde a una «adustio» de la bilis amarilla. Además de esta idea de una melancolía puramente morbosa, sin embargo, surgió la de una constitución melancólica, que a su vez se interpretó de dos maneras: o bien como la condición, excepcional en todos los aspectos, de los «grandes hombres», tal y como se describe en el Problema XXX, 1; o bien como uno de los «tipos de disposición» que constituían la doctrina de los cuatro temperamentos, sistematizada con posterioridad a Galeno. En este contexto el tipo melancólico se fue depreciando cada vez más, y en el futuro significaría, sin sombra de ambigüedad, una disposición mala, en la que se combinaban rasgos desagradables de la mente y el carácter con una constitución física pobre y nada atractiva; lógicamente, esta noción seguiría estando siempre condicionada por la idea original de enfermedad.

1. LA SUPERVIVENCIA DE LA IDEA ARISTOTÉLICA DE MELANCOLÍA EN LA EDAD MEDIA

Ya hemos visto cómo la Antigüedad postaristotélica no pudo seguir aceptando plenamente el pensamiento expresado

en el Problema XXX, 1. En la Edad Media, que no calibraba la valía del individuo en función de sus dotes y capacidades intelectuales, sino según las virtudes en las que la gracia de Dios le permitía perseverar, semejante idea era todavía menos aceptable; y, en efecto, cada vez que levantó la cabeza entró en conflicto con ciertos principios básicos. Durante los primeros mil doscientos años después de Cristo la idea del melancólico altamente dotado parece haber estado completamente olvidada. La gran rehabilitación escolástica de Aristóteles volvió a situar los *Problemata*, junto con las restantes obras científicas, en el horizonte de Occidente: su primera traducción completa, realizada por Bartolomé de Mesina, debió de completarse entre 1258 y 1266, pues está dedicada al rey Manfredo de Sicilia[1]. Pero aun después de eso la tesis del Problema XXX, 1, aunque mencionada con respeto aquí y allá, fue sobre todo materia para citas eruditas; las alusiones a la teoría aristotélica —hechas generalmente más en aras de la exhaustividad que por convicción— apenas influyeron en la visión general, y tendían, por añadidura, a debilitar en parte el verdadero sentido del autor antiguo, y siempre a modificarlo cada vez más. Si exceptuamos una obra perdida de Alberto Magno, el *Liber super Problemata*[2], sólo el comentario de Pietro d'Abano a los *Problemata* (1310)[3] trató de forma exhaustiva los contenidos de la doctrina peripatética; pero serían únicamente los hombres del Quattrocento, con su nueva concepción de la humanidad, quienes extrajeran de ella conclusiones que equivalieron a una revaluación básica de la idea de melancolía y a la creación de una doctrina moderna de la genialidad.

Alexander Neckam (muerto en 1217), famoso por su importante contribución a la recuperación de la Antigüedad[4], es, que sepamos, el primer autor medieval que menciona la tesis aristotélica. Su alusión, basada quizá en la de Cicerón,

está hecha con bastantes reservas y cierta desconfianza. De conformidad con la tesis más difundida en la psicología escolástica, Neckam declaraba que el intelecto humano comprende tres funciones bien distintas, cada una de ellas localizada en una parte del cerebro: 1) la imaginación («vis imaginativa»), localizada en el ventrículo caliente y seco del cerebro anterior, designado en general con el nombre de «cellula phantastica»; 2) la razón («vis rationalis» o «cogitativa»), localizada en la «cellula logistica», caliente y húmeda, del cerebro medio, y 3) la memoria, localizada en el ventrículo frío y seco de la parte posterior de la cabeza[5]. De ahí que las naturalezas sanguíneas, cuyas complexiones calientes y húmedas (que ya se consideraban sin discusión las más favorables) se correspondían con la «cellula logistica», fueran las más inclinadas a la erudición:

> Videtur autem nobis contrarius esse Aristoteles, qui dicit solos melancholicos ingeniosos esse. Sed hoc dictum est ab Aristotele propter felicitatem memoriae, quae frigida est et sicca, aut propter eorum astutiam[6].

Mientras que aquí las cualidades sobresalientes del melancólico aristotélico se limitan, de forma un tanto arbitraria, a la buena memoria y la astucia, Alberto Magno intentó restaurar la tesis del Problema XXX, 1 en toda su dimensión, pero para armonizarla con la opinión general tuvo que acogerse a una reconstrucción casi temeraria de la doctrina entera. El expresivo «tamen» de su introducción a la Etica (citado supra, pág. 59) indica que no estaba del todo conforme con el Problema «aristotélico»; y en las exposiciones más completas que se contienen en ciertos pasajes del *Liber de animalibus*[7] trató de resolver la contradicción de la manera siguiente: la melancolía natural era (como en Rufo y Galeno) una «faex sanguinis»[8], frente a la «melancholia non naturalis», que na-

cía de la «adustio» de los humores naturales, y que por consiguiente se dividía en cuatro subespecies[9]. A la vista de esto cabría esperar que la idea «aristotélica» del melancólico provisto de dotes sobresalientes se emparejara, conforme a la división de la melancolía en natural y patológica, con la idea de un temperamento naturalmente melancólico. Pero esto era imposible para Alberto, porque él concebía al melancólico «natural» (es decir, al representante de la «complexio sicca et frigida») como el ser insociable, triste, sucio, misántropo, suspicaz y ocasionalmente cleptómano en que le había convertido la doctrina de los temperamentos[10]. También para Alberto Magno la predisposición a la destreza intelectual iba unida a las cualidades de calor y humedad, frente a las cuales salían desfavorecidas la frialdad y sequedad de la «melancholia naturalis». No le quedaba, pues, otro remedio que hacer del melancólico descollante del Problema «aristotélico» una especie de forma especial óptima de la «melancholia adusta» intrínsecamente morbosa. Cuando el proceso de «adustio» a la que ésta debía su origen no avanzaba demasiado, y cuando la sangre, por su parte, era lo bastante caliente y poderosa para soportar la mezcla de la «melancholia adusta», entonces surgía ese melancólico valioso que en realidad no representaba para Alberto un tipo de temperamento, sino que era sin más un ejemplo excepcionalmente favorable de la «melancholia non naturalis».

> Si esa melancolía no se ve violentamente afectada por la «adustio», genera espíritus vitales abundantes, constantes y fuertes. Ésta es la razón de que tales personas tengan convicciones firmes y pasiones muy bien regladas; y serán industriosas y poseerán las virtudes más altas. Por eso dice Aristóteles en su libro de los *Problemas* que todos los grandes filósofos, como Anaxágoras y Tales de Mileto, y todos cuantos se han dis-

> tinguido por la virtud heroica, como Héctor, Eneas, Príamo y otros, eran en este sentido melancólicos. Dice que esa melancolía es de la naturaleza del vino tinto, que es aéreo y fuerte, y posee el poder de generar espíritus vitales constantes[11].

En las sentencias breves del final, Alberto resumió una vez más los signos fisonómicos de los distintos temperamentos. Pero aun ahí se sintió obligado, en atención a la doctrina «aristotélica», a introducir una categoría especial para el «melancolicus de melancolía adusta calida», que aunaba la movilidad de un temperamento de sangre caliente con la «stabilitas» de la tierra, y debido a su «melancholia adusta» compartía una serie de características con el colérico, por ejemplo la de ser «longus et gracilis».

> Las personas sanguíneas son de buenas carnes y buena condición general, las coléricas altas y esbeltas, las flemáticas bajas y recias. Las melancólicas son delgadas, bajas y morenas de tez. Pero las que son de esa clase de melancolía que es cálida y «adusta» [es decir, los grandes hombres de «Aristóteles»] son muy altas y esbeltas y morenas, y tienen las carnes duras[12].

El intento de Alberto de relegar la melancolía de los hombres «excepcionales» al ámbito de la «melancholia non naturalis» fue un caso relativamente aislado. En general, la Edad Media se interesó poco por la interpretación del Problema XXX, 1, mientras que los escritores del Renacimiento, percatándose muy pronto del verdadero significado de la distinción entre melancolía natural y patológica, la aplicarían sin tener en cuenta sus divergencias con la doctrina, entonces ya vulgarizada, de las complexiones.

Sólo Pietro d'Abano, en su comentario un tanto oscuro a los *Problemas*[13], parece haber apuntado en la misma direc-

ción que Alberto, pero su iniciativa fue desdeñada por los autores posteriores[14], o rebatida explícitamente, y hasta con pasión[15]. En el siglo XIII otro gran escolástico que había hecho suyas las enseñanzas de Aristóteles, Guillermo de Auvernia, llegó una vez más a interpretar la melancolía de los grandes hombres en términos de una disposición natural, y contrastándola, como particularmente favorable para la salvación del hombre, con la complexión flemática, que (¡según Galeno!) «no beneficia a ninguna de las facultades del alma». Pero Guillermo hablaba en todo como teólogo, mucho menos preocupado por la base científica de la tesis aristotélica que por su interpretación a la luz de la filosofía moral cristiana. Podía, por lo tanto, pasar por alto sin más las dificultades que para Alberto Magno y Neckam parecían considerables. A sus ojos, la inmensa ventaja de la disposición melancólica, y la verdadera razón de que en Aristóteles apareciera exaltada, estaba en que apartaba a los hombres de los placeres materiales y la agitación mundana, preparaba la mente para el influjo directo de la gracia divina y la elevaba, en casos de especial santidad, a visiones místicas y proféticas.

> No cabe duda de que en muchos la iluminación directa está impedida por la fetidez de sus vicios y pecados, pero en muchos lo está por sus complexiones. Pues algunas complexiones atiborran el alma y entorpecen sus nobles capacidades, que es la razón de que Galeno, médico insigne, diga que la complexión flemática no beneficia a ninguna de las facultades del alma… La causa de esto está en que (los humores pertinentes] doblegan el alma y toman posesión de ella; por eso la mantienen alejada de la consecución de cosas sublimes y ocultas, lo mismo que una vasija llena de líquido no puede recibir ningún otro líquido, o una tablilla o pergamino cubierto de escritura no puede

> recibir ninguna otra escritura. Esto concuerda con las palabras del sabio cuando dice: «Non recipit stultus verba prudentiae, nisi ea dixeris, quae versantur in corde eius…» [Prov., 18, 2]. Por estas razones opinó Aristóteles que todos los hombres de gran talento eran melancólicos; y aun creyó que los melancólicos eran más aptos para esta clase de inspiraciones que los hombres de otras complexiones, a saber, porque esta complexión aparta a los hombres de los placeres corporales y de la agitación mundana. Sin embargo, aunque la naturaleza suministre estos auxilios a la iluminación y la revelación, mucho más abundantemente se alcanzan por la gracia del Creador, la vida honesta, la santidad y la pureza[16].

Así pues, Guillermo de Auvernia interpretaba la concepción «de Aristóteles» en un sentido típicamente medieval, y atribuía su propio enfoque medieval a los antiguos («propter huiusmodi causas visum fuit Aristoteli…» [por razones semejantes le pareció a Aristóteles…]). Para él la excelencia del temperamento melancólico (al contrario que la particular inutilidad del flemático) era apropiada para la vida ideal de la contemplación ascética. Pero había que reconocer que lo único que podía dar la naturaleza era una condición favorable, que de nada serviría sin el libre albedrío personal y, sobre todo, sin la divina gracia. Lógicamente, ese ideal requería, más que ser capaz de grandes logros, estar a salvo de la tentación. Claro es que Guillermo no ignoraba el peligro de que una inmersión demasiado profunda en las cosas sobrenaturales y un fervor demasiado ardiente transformaran la complexión melancólica en enfermedad melancólica, es decir, en demencia manifiesta[17]; pero aun esta locura real, arguye, no es mayor mal que los padecimientos que Dios hizo sufrir a los santos mártires. Aun en la melancolía manifiestamente morbosa las

víctimas conservaban el don de la revelación inspirada, si bien intermitente[18]; y aun la alienación total era deseada con anhelo por los hombres más santos, porque aseguraba de una vez y para siempre la salvación del alma: pues o el hombre era justo y bueno antes de su enfermedad, en cuyo caso no podía perder mérito, porque estando loco no podía pecar, o bien era pecador, en cuyo caso su culpa, al menos, no podía acrecentarse[19].

2. LA MELANCOLÍA COMO ENFERMEDAD

a) La melancolía en la teología y en la filosofía moral

Esas observaciones de Guillermo de Auvernia nos llevan directamente de la idea aristotélica de la melancolía a la de los psicopatólogos, para quienes no era sino una enfermedad mental. También otros teólogos habían tratado la cuestión de la melancolía desde este punto de vista, y es natural que la existencia de una enfermedad mental que atacaba a los piadosos y espirituales, no a despecho de su piedad y espiritualidad sino debido a ellas, planteara un problema particularmente punzante para la filosofía moral cristiana. Bien es cierto que casi nadie más llegó a los extremos del himno de Guillermo en alabanza de la melancolía; pero también lo es que sólo alguien que fuera, como él, cristiano de pies a cabeza y aristotélico de pies a cabeza podía pensar así.

Aquí sólo vamos a citar unas cuantas de las disquisiciones sobre el problema de la melancolía patológica en la teología moral. En primer lugar está la exhortación de Crisóstomo al monje Stagirius, la Δόγος παραινετικὸς πρὸς Σταγείριον ἀσκητὴν δαιμονῶντα, escrita en el año 380 o 381 d. C.[20] Es verdad que ni en el título ni en el texto se llama explícitamente «melancolía» al estado del que el santo confiaba en apartar a su protegido, sino abatimiento (ἀθυμία); pero, aparte de que el abatimiento había sido

siempre el síntoma principal de la enfermedad melancólica, tanto la etiología como la semiología de este caso (que nos brinda una rica visión del ascetismo de los primeros siglos del cristianismo) concuerdan tan bien con las definiciones que de la melancolía dan los textos de medicina, que la traducción que hiciera Johannes Trithemius de la palabra ἀθυμία tal y como ésta aparece en la epístola a Stagirius, «melancolische Traurigkeit», está plenamente justificada[21]. Tampoco faltan testigos contemporáneos que al hablar de lo que le pasaba a Stagirius lo llamen expresamente «melancolía», con conmiseración o censura según el punto de vista del autor[22]. Pero de todas las descripciones de esta típica «melancolía monástica» la más detallada y penetrante es la epístola de Crisóstomo[23]. El desdichado Stagirius padecía pesadillas terroríficas, trastornos del habla, ataques y desmayos; desesperaba de su salvación, y le atormentaba un impulso irresistible de suicidarse; y lo que le sacaba de quicio era el hecho —muy natural, habrían dicho los médicos— de que nada de eso le hubiera sobrevenido hasta que entró en la vida monástica, y el ver que algunos de sus compañeros de padecimiento se curaban inmediatamente de su enfermedad cuando volvían al mundo y se casaban.

Lo que Crisóstomo le ofrecía como consuelo era básicamente una apelación a la providencia divina. Dios permite que el demonio persista en sus obras únicamente por el bien de la humanidad, pues dando al demonio el poder de tentar y al hombre el poder de resistir. Él guía al alma, mediante la necesidad de defenderse, a la virtud; y del mismo modo que, como el árbitro en la palestra, impone a los fuertes mayores trabajos que a los débiles, a fin de recompensarles con mayor largueza el Día del Juicio, así también ha enviado estas tentaciones a Stagirius (que al adoptar la vida religiosa ha bajado de las gradas del público a la palestra) en un momento en que

sabía que Stagirius tenía fuerza bastante para vencerlas. Los tormentos de Stagirius son realmente ganancias, y el demonio, a quien la santidad siempre ha espoleado a dar batalla, sólo puede alcanzar poder real sobre un asceta cuando éste cede a la tentación. Cierto es que la «tristeza melancólica» hace más fácil la victoria del demonio[24], y aun se podría decir que vence a los hombres con la propia ἀθυμία de éstos; pero a su vez ese abatimiento puede ser vencido pensando que es uno de esos padecimientos que les vienen a los hombres no de su propia culpa, sino de la divina providencia. «Puedes vencer tu abatimiento si dices que no has hecho nada que pudiera justificarlo».

Así pues, Guillermo de Auvernia veía en la enfermedad melancólica una gracia, mientras que Crisóstomo la interpretaba como una prueba que la reflexión razonable puede hacer comprensible y soportable. (Por cierto que el gran racionalista Maimónides trató de combatir los ataques de desesperación melancólica con consuelos semejantes[25], aunque en este caso no tanto referidos a una esperanza religiosa del mundo futuro cuanto a un desprecio estoico del presente). Sin embargo, la melancolía también pudo ser vista cómo un vicio en el que el hombre incurría, tan pronto como se la identificó con la pecaminosa «acedia», que era hermana —o madre— de «tristitia»[26]; identificación tanto más fácil cuanto que los síntomas externos de esos pecados —«timor», «taedium cordis», «instabilitas loci», «amaritudo animi» y «spei de salute aut venia obtinenda abiectio»— componían un cuadro muy parecido al de la melancolía[27], ya veces hasta se enlazaban expresamente con la «atra bilis»[28]. Pero también se podía considerar la melancolía —y esta interpretación debía de ser la que mejor respondía a los deseos espirituales de los devotos — como un castigo del cielo que la divina providencia infligía a los hombres en general y a algunos individuos en parti-

cular, en parte como retribución de los pecados pasados, en parte en evitación, por experiencia dolorosa, de los futuros.

Santa Hildegarda de Bingen gustaba especialmente de relacionar el origen del «humor melancholicus» con la Caída del Hombre, pero hay que reconocer que al hacerlo no pensaba sólo en la verdadera enfermedad melancólica y en el temperamento melancólico en sí, que ella tenía por especialmente desfavorable, sino, a fin de cuentas, en toda desviación respecto del estado perfecto y armonioso del hombre en el Paraíso. Combinando su agudeza para el detalle realista con un gusto por el simbolismo audaz, de un modo que es característico de muchos místicos pero que en su obra aparece especialmente marcado, Santa Hildegarda describía los síntomas de la melancolía en sus *Causae et curae*[29] con precisión clínica, a fin de darles una interpretación teológica; comenta, por ejemplo:

> Cum autem Adam transgressus est… fel immutatum est in amaritudinem et melancolia in nigredinem impietatis[30].

Describiendo el carácter físico del humor melancólico («qui tenax est et qui se ut gummi in longum protrahit», que es tenaz y se estira como goma)[31], pinta un vivo cuadro de cómo este humor se originó en el cuerpo de Adán como resultado de la Caída (y en la misma medida «de flatu serpentis» y «suggestione diaboli»). Si el hombre hubiera permanecido en el Paraíso, habría estado exento de humores dañinos; en cambio, los hombres se hicieron «tristes y apocados e inconstantes en su ánimo, de suerte que no hay buena constitución ni porte en ellos, sino que son como un viento fuerte, que no es bueno ni para hierbas ni para frutos. Pues brota en ellos un humor… que genera la melancolía que nació en el primer fruto de la semilla de Adán por el hálito de la serpien-

te cuando Adán siguió su consejo y comió la manzana»[32]. Pues, en el momento mismo en que Adán pecaba tomando la manzana, la melancolía «se le coaguló en la sangre» (según la expresiva interpretación que hace Santa Hildegarda de la doctrina médica de la «hypostasis»); «como, cuando se apaga una lámpara, queda el pabilo quemándose y humeando y da mal olor»[33]. Antes de caer Adán, «lo que ahora es hiel en él relumbraba como el cristal, y tenía el sabor de las buenas obras, y lo que ahora es melancolía en el hombre lucía en él como la aurora y contenía en sí la sabiduría y perfección de las buenas obras; mas cuando Adán quebrantó la ley se apagó en él el brillo de la inocencia, y sus ojos, que antes contemplaban el cielo, se cegaron, y su hiel se trocó en amargura, y en negrura su melancolía»[34].

Esta concepción trágica de la melancolía hasta cierto punto reintroducía la antigua idea del blasfemo castigado con la locura, salvo que al reemplazar una culpa única por el pecado original transformaba una tragedia personal en la tragedia de toda la humanidad; no es extraño, pues, que no admitiera mitigación ni consolación morales. La melancolía era de una vez y para siempre la «poena Adae» y había de ser sufrida por la raza entera, y sólo un médico (y la propia santa, en *Causae et curae*, hablaba no menos como médico que como teólogo) podía paliar los peores síntomas de este mal hereditario y esencialmente incurable[35].

Quedaba reservado a la hipócrita malicia de Gaspar Offhuys, a quien debemos una descripción notable de la enfermedad de su compañero novicio Hugo van der Goes[36], interpretar la locura melancólica como un castigo del orgullo espiritual de un hombre de gran talento, que debía servir como correctivo para la víctima y advertencia para los demás. Offhuys relata que al principio, cuando en 1475 el famoso pintor decidió entrar en el monasterio, se le concedieron toda

clase de privilegios, que escandalizaron a los otros hermanos. Despues de describir a los nobles visitantes con quienes se permitía a Hugo comer y beber, relata la «curiosa enfermedad mental» que se apoderó de él estando de viaje:

> Quo incessanter dicebat se esse dampnatum et dampnationi eterne adiudicatum, quo etiam ipsi corporaliter et letaliter (nisi violenter impeditus fuisset auxilio astantium) nocere volebat[36a].

Cuando por fin llegaron a Bruselas, llamaron en seguida al abad, y éste, opinando que la enfermedad de Hugo era como la del rey Saúl, mandó que diligentemente se hiciera música para él —lo cual recuerda la prescripción, todavía válida, de la psiquiatría antigua[37]— y recomendó también otros «spectacula recreativa» para ahuyentar sus fantasías. Pero hasta mucho tiempo después de volver Hugo al monasterio no se recobró.

A continuación se discuten las causas. La enfermedad de Hugo se podía entender como «natural», de las que suelen originarse «ex cibis melancolicis, aliquando ex potatione fortis vini, ex animi passionibus, scilicet solicitudine, tristitia, nimio studio et timore»[37a]: y es cierto que el artista se sumía con frecuencia en pensamientos lóbregos porque desesperaba de conseguir sus aspiraciones artísticas[38], y quizá el beber vino agravase su condición; o bien podía atribuirse a la providencia de Dios, que quería salvar al artista del pecado de vanidad al que el exceso de admiración le había llevado, y reconducirle, por medio de una «humiliativa infirmitas», a la modestia, que según todos los testimonios sí mostró Hugo tras su recuperación, renunciando a todos sus privilegios. Pero en un caso como en otro su suerte debía servir de advertencia saludable, pues el hombre no sólo debía evitar las causas naturales de semejante enfermedad (es decir, poner coto a

las «fantasiis nostris et ymaginationibus, suspicionibus et aliis vanis cogitationibus»[38a]), sino también tratar de rehuir las situaciones morales que pudieran obligar a la Providencia a intervenir. «Si eres orgulloso, humíllate grandemente… pues si tú mismo no te enmiendas… entonces el mismo Dios, que abaja a los orgullosos y que no desea que seas destruido, te humillará tan grandemente… que serás escarmiento para los demás»[39].

b) La melancolía en la medicina escolástica

I. La antigua medicina árabe y su traducción a Occidente: Constantino Africano

En contraste con las mezclas de concepciones teológicas y médicas que encontramos en los escritos de Santa Hildegarda y en muchas otras obras medievales, sobre todo del siglo XII[40], Gaspar Offhuys trazaba una línea clara entre la tesis «ex accidenti naturali» y la «ex dei providentia». Pero ¿cuáles eran para él las causas «naturales» de la enfermedad melancólica? La ingestión de «alimentos melancólicos» y «vino fuerte», las «animi passiones, scilicet solicitudo, tristitia, nimium studium et timor», y en general la «malicia humoris corrupti dominantis in corpore hominis»: en otras palabras, exactamente las mismas que aparecían en los escritos de Rufo de Éfeso y sus seguidores de la Antigüedad tardía.

La relación de este cronista monástico, que más tarde alcanzó diversos honores, revela así la notable estabilidad de las tesis de la psiquiatría clínica, que realmente sólo habían cambiado en pequeños detalles desde los tiempos del helenismo tardío. La razón principal de esa notable estabilidad estriba en que, como hemos dicho, la monografía de Constantino Africano sobre la melancolía, que vino a tener gran importancia para el mundo occidental, se basaba directa o indirectamente en Galeno, y particularmente en su exposición de la

doctrina de Rufo[41]. Pero, además, los antiguos tratados árabes sobre la melancolía, que fueron absorbidos en la cultura de la escuela de Salerno y por lo tanto de todo Occidente, hacían uso de las concepciones griegas tardías, aunque adoptando un punto de vista bastante menos teórico, y, en lo tocante al contenido, mucho más práctico. Tanto «Serapion», cuyos escritos circularon a veces bajo el nombre de «Janus Damascenus»[42], como el gran «Rhazes»[43] buscaban, más que una comprensión psicológica más profunda o un refinamiento de las distinciones teóricas, el perfeccionamiento y la utilidad de la semiología y la terapia con prescripción de medicinas, medidas dietéticas y, en ciertos casos, sangrías. El autor a quien copiaba Constantino, sin embargo, era Isḥāq ibn ʻImrān (de quien se dice haber sido ejecutado a comienzos del siglo x), cuya obra sobre la melancolía un historiador de la medicina árabe del siglo xiii ensalza ya como «incomparable». El fue más allá, y a él se debe en gran medida que, tanto en el campo etiológico como en el terapéutico, los factores espirituales volvieran a situarse en primer plano. Isḥaq describía la enfermedad melancólica como «ideas perturbadas por la bilis negra, con miedo, ansiedad y nerviosismo», es decir, como una enfermedad del alma, condicionada por lo físico, que podía atacar a las tres «virtutes ordinativae» —imaginación, razón y memoria—, y por lo tanto, reaccionando sobre el cuerpo, causar insomnio, pérdida de peso y alteración de todas las funciones naturales. El autor no se cansa de pintar la ilimitada diversidad de síntomas y, lo que es más importante, su carácter obviamente contradictorio en muchos casos. Hombres locuaces e irritables por naturaleza pueden volverse silenciosos y pacíficos, los apocados y callados pueden volverse atrevidos y elocuentes; unos se hacen voraces, otros rechazan el alimento; muchos pasan de un extremo al otro en todo su comportamiento.

Algunos… aman la soledad y la oscuridad y el apartamiento de los hombres, otros aman los lugares espaciosos, luminosos y herbosos, y los huertos ricos en frutos y arroyos. Algunos gustan de ir a caballo, escuchar distintas clases de música o conversar con personas sabias o amigables… Algunos duermen demasiado, otros lloran, otros ríen[44].

A esto se añaden las distintas obsesiones, «timor de re non timenda», «cogitatio de re non cogitanda», «sensus rei quae non est»[45]. Y esta diversidad y contradictoriedad de los síntomas se corresponde con la diversidad y contradictoriedad de las causas. «Lo asombroso es que, según nuestra experiencia, la melancolía puede siempre brotar de causas opuestas», por ejemplo de toda clase de voluptuosidad y también de un ascetismo demasiado exagerado[46].

Pero junto a esas causas materiales estaban las espirituales, y esta idea (que, como sabemos, tuvo su origen en Rufo) se describe con hermosas palabras que reconocen la carga del logro intelectual, recordando la definición hipocrática del pensamiento como un «parto del alma», y hasta trayendo a colación la doctrina platónica de la remembranza. Dice así el texto:

Decimos que sus estados de ánimo fluctúan constantemente entre la excitación irascible y la apacibilidad, la osadía y el apocamiento, la tristeza y la frivolidad, y así sucesivamente. Las condiciones [incidentes] citadas se refieren al alma animal; pero las actividades del alma racional son pensar con ahínco, recordar, estudiar, investigar, imaginar, buscar el sentido de las cosas, y fantasías y juicios, ya sean cabales [fundados en la realidad] o meras sospechas. Y todas estas condiciones —que en parte son fuerzas permanentes [facultades mentales], en parte síntomas accidentales [pasiones]— pueden en poco tiempo llevar el alma a la melancolía si se entrega a ellas con exceso. Son muchos los hombres santos y

piadosos que se vuelven melancólicos por su gran piedad y por temor a la ira de Dios, o debido a su gran anhelo de Dios, que acaba por señorearse del alma y aplastarla; todo su sentir y pensar es sólo de Dios, de la contemplación de Dios, de Su grandeza y el ejemplo de Su perfección. Caen en la melancolía como los amantes y voluptuosos, con lo cual se dañan las capacidades así del alma como del cuerpo, ya que lo uno depende de lo otro. Y caen en la melancolía todos cuantos se esfuerzan demasiado en la lectura de libros filosóficos, o de libros de medicina y lógica, o de libros que permiten una visión [teoría] de todas las cosas; así como de libros sobre el origen de los números, sobre la ciencia que los griegos llaman aritmética; sobre el origen de las esferas celestes y los astros, esto es, la ciencia de los astros, que los griegos llaman astronomía; sobre geometría, que entre los árabes lleva el nombre de «ciencia de las líneas», pero que los griegos llaman geometría; y, finalmente, sobre la ciencia de la composición, a saber, de las melodías y las notas, que significa lo mismo que la palabra griega «música». Estas ciencias son productos del alma, pues el alma las aísla y las explora; el conocimiento [reconocimiento] de ellas es innato en el alma, como dice Galeno, recordando al filósofo Platón… Tales hombres —Alá lo sabe— asimilan la melancolía… con la conciencia de su debilidad intelectual, y afligidos por ella caen en la melancolía. La razón de que su alma enferme [trastornos del entendimiento y de la memoria, y otros que afectan al alma] está en la fatiga y en el esfuerzo excesivo, como dice Hipócrates en el libro VI de *Epidemias*: «La fatiga del alma procede del pensamiento del alma». Lo mismo que el excesivo esfuerzo corporal conduce a graves enfermedades, de las cuales la fatiga es la menor, así el excesivo esfuerzo mental conduce a graves enfermedades, de las cuales la peor es la melancolía[46a].

También el tratamiento, siempre difícil y laborioso, había de ser acomodado a la diversidad de síntomas y causas. Junto a la regulación de las seis «cosas vitales» (el aire, la comida, la bebida, el dormir y el despertar, la evacuación y la retención, el descanso y el movimiento), para la cual se daban órdenes precisas[47], y la prescripción de medicinas, las medidas espirituales desempeñaban un papel de especial importancia. El médico debía, en efecto, combatir y vencer la sustancia del mal («materia infirmitatis») en toda enfermedad; pero si los síntomas acompañantes («accidentia») fueran especialmente gravosos, peligrosos u ofensivos, había que tratarlos en primer lugar, y, siendo éste el caso de la enfermedad mental melancólica, eran los síntomas lo que primordialmente había que vencer.

> Mas el médico ha de luchar contra las sospechas de los melancólicos, darles aquello que antes solía agradarles… deben emplearse discursos razonables y agradables… con diversas clases de música, y vino aromático, claro y muy ligero[48].

Lógicamente había que evitar el esfuerzo mental, pero —y aquí Constantino cita a Rufo— el comercio sexual moderado era deseable: «Coitus, inquit, pacificat austeriorem, superbiam refrenat, melancholicos adiuvat»[49]. Si recordamos que Rábano Mauro recomendaba una dedicación más enérgica a los estudios intelectuales para combatir la «acedia» de los piadosos, y Crisóstomo una perseverancia constante en la abstinencia para combatir el abatimiento de los ascetas, veremos que es en este punto donde encontramos la principal contradicción insoluble entre la psicopatología médica y la teológica o ética, una contradicción que, con excepciones de poca importancia[50], se mantuvo en épocas posteriores y todavía hoy preside las controversias sobre estos temas. Más cortos, y no menos derivativos, que la monografía *De melancholia* son los

capítulos dedicados a la melancolía en las obras de Constantino *Theorica y Practica Pantegni*[51] (παντέχνης); pero su influencia fue casi tan grande como la de aquélla. Están basados en el *Liber regius* de ʻAlī ibn ʻAbbās («Haly Abbas», muerto en el año 994)[52], y por lo tanto representan la posición del saber árabe poco antes de la aparición de Avicena. Estos extractos breves, bastante inferiores a la monografía de Isḥāq ibn ʻImrān en cuanto a erudición y amplitud de visión, servían principalmente como resúmenes cómodos o «schemata» para ensayos, pues casi todas las «prácticas» médicas y obras semejantes posteriores comienzan el capítulo sobre la melancolía con palabras similares —«melancholia est alienatio mentis sine febre»—, y seguían también a los *Pantegni* en vincular el amor (generalmente llamado «hereos» y unido a la idea de lo heroico) con la melancolía: trataban la pasión, en efecto, como una «species melancholiae», lo cual tuvo una importancia decisiva para el desarrollo del «amante melancólico» como tipo literario[53].

II. Intentos de sistematización a partir de la patología humoral:
la doctrina de las cuatro formas de Avicena

Los primeros salernitanos no conocían todavía los escritos del gran Avicena (que murió en 1037). Nosotros sabemos que la distinción (al parecer derivada de Rufo) entre la sustancia de un «succus melancholicus» como sedimento de la sangre y la de una «melancholia adusta» originada de la combustión de la bilis amarilla había trastocado, hasta cierto punto, la lógica del esquema de los cuatro humores; y vemos que en épocas posteriores se aprovechó esa vía para clasificar y explicar la interminable diversidad de síntomas de la melancolía. Si la bilis roja podía convertirse en «melancholia adusta», ¿por qué no iba a ser posible lo mismo con otros humores? ʻAlī ibn ʻAbbās (y, por supuesto, Constantino) admitía que la

melancolía no natural podía tener su origen tanto en la bilis roja quemada como en la bilis negra quemada[54], y más tarde añadió aún una tercera forma que se originaría de la «sangre adusta», de modo que la diferencia entre los síntomas más depresivos, más eufóricos y más maníacos parecía descansar sobre una base genética[55]. Lo único que faltaba era completar la construcción lógica con una cuarta forma que se originase de la combustión de la flema, posibilidad que, sin embargo, había sido negada expresamente por la escuela anterior de Salerno[56]. La mente ordenada de Avicena adoptó un único principio de división que los autores hasta aquí citados no habían aceptado o no habían conocido, y que insertaba plenamente la melancolía dentro del sistema de los cuatro humores[57].

> La melancolía es o bien natural, o bien debida a secreción e innatural… De la melancolía por secreción [innatural], una clase se origina de la bilis incinerada… otra se origina de la flema incinerada… otra se origina de la sangre incinerada… la cuarta, finalmente, procede de la melancolía natural incinerada[58].

De aquí en adelante, por lo tanto, la enfermedad melancólica pudo tener una base sanguínea, colérica, flemática o «melancólica natural», variedad esta última que se podría calificar, por así decirlo, de «melancolía al cuadrado». Este sistema tenía la ventaja de acoplar la diversidad de síntomas a una diversidad de causas. Al mismo tiempo, combinaba de forma lógica y satisfactoria la teoría canónica de la combustión de Galeno con la doctrina de los cuatro humores. Siguió en vigor hasta el siglo XVII o XVIII, lo cual no es sorprendente si se tiene en cuenta que la medicina medieval posterior se limitó básicamente a glosar a Avicena[59], y ni siquiera los salernitanos posteriores pudieron prescindir por mucho tiempo de

la doctrina de las cuatro formas[60]. Los enciclopedistas del siglo XIII[61], los médicos desde Gordonius[62] y Guglielmo de Corvi[63] hasta Giovanni da Concorreggio[64] y Antonio Guainerio[65], y los humanistas desde Ficino[66] y Melanchthon[67] hasta Burton[68], todos se acogieron a la posibilidad de atribuir las diferentes variedades de la melancolía «adusta» al carácter de los cuatro humores primarios. En Avicena leemos:

> Si la bilis negra que causa la melancolía se mezclare con sangre, aparecerá unida a alegría y risa y no acompañada de tristeza intensa; mas sí se mezclare con flema, irá unida a inercia, escaso movimiento y calma; si se mezclare con bilis amarilla sus síntomas serán agitación, violencia y obsesiones, y será como el furor. Y si fuere bilis negra pura, entonces habrá máxima cavilación y menos agitación y furor, salvo que el paciente sea provocado y riña, o alimente un odio que no puede olvidar.[69]

Vemos que de estos pocos rasgos bien marcados se va construyendo un cuadro cada vez más vivido, hasta que al fin Melanchthon, profundamente imbuido como estaba de la concepción heroica del Problema XXX, 1, acaba por ennoblecer incluso las cuatro formas de enfermedad melancólica en la medida de lo posible con ejemplos clásicos y mitológicos, y, al incluir a Demócrito, se anticipa incluso al tipo romántico del humorista melancólico:

Cuando la melancolía nace de la sangre y está templada por la sangre, da lugar a la insania de los fatuos felices, lo mismo que se dice haber sido la locura alegre de Demócrito, que solía reírse de la necedad de la humanidad y con la tranquilidad de su ánimo prolongo su vida hasta los ciento nueve años.

Pero cuando la melancolía se origina de la bilis roja o está templada por mucha bilis roja, surgen horribles desvarios y furores; de esta clase fue la locura de Heracles y la de Ayax. Como dice Virgilio de la cólera de Heracles: «Hic vero Alcidae furiis exarserat atro felle dolor» [Entonces el dolor de Alcides se inflamó en furor por la bilis negra]. Pues, aunque en la cólera se irrita la bilis roja, Virgilio la llama negra porque la roja se mezcla con una cantidad mayor de negra, se quema, de hecho, junto con la negra, y junto con ella se reduce a iguales cenizas.

Cuando está templada por mucha flema, ocasiona una apatía inusual, y nosotros mismos hemos visto a una persona de mente trastornada que dormía casi de continuo, hablaba sin expresión y difícilmente se animaba si no era con el sonido del laúd; cuando lo oía alzaba la cabeza, empezaba a sonreír y respondía a las preguntas con algo de alegría.

Cuando la bilis negra, ya de por sí preponderante, se inflama, ocasiona depresión pro funda y misantropía; de esta clase fue la aflicción de Belerofonte:

«Qui miser in campis errabat solus Aleis,
Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans»,

como dice Homero[70].

III. Intentos de clasificación sobre una base psicológica: Averroes y la medicina escolástica

Esta doctrina de las cuatro formas hacía posibles muchas distinciones importantes; hasta la diferencia entre melancolía y furor[71], siempre problemática, y a veces confusa incluso en la Antigüedad, se podía reducir ahora a la fórmula relativamente clara: «si ex colera [sc. melancholia], tunc vocatur proprie mania»[72].

Pero además de ésta había también otra opinión que atribuía la diversidad de los trastornos mentales a una alteración

no de los humores dañinos, sino de las facultades dañadas de la mente. Según Averroes, en un capítulo titulado «Quod est de accidentibus trium virtutum, scilicet imaginativae, cogitativae et memorativae», la melancolía podía atacar el cerebro entero y paralizar las tres facultades, o causar sólo un daño parcial, según su campo de acción.

> Quando fuerit causa in prora cerebri, tunc erit laesa imaginatio; et quando fuerit in parte media, tunc erit laesa ratio et cogitatio; et quando fuerit in parte posteriori, tunc erit laesa memoria et conservatio[73].

Esta teoría no era totalmente nueva, ni muchísimo menos; ya Asclepiades había distinguido un trastorno melancólico de la imaginación y otro del entendimiento[74], e Isḥāq ibn ʻImrān (y por lo tanto Constantino Africano) escribió que este trastorno podía referirse a las tres «virtutes ordinativas, id est imaginationem, memoriam, rationem»[75]. De ahí había sólo un paso a combinar estas ideas con la teoría de localización que asignaba las «virtutes ordinativas» a los tres ventrículos del cerebro respectivamente[76]. El médico Posidonio (siglo IV d. C.) había completado ya esta clasificación al asociar los trastornos de la imaginación con la lesión del cerebro anterior, los trastornos del entendimiento con la lesión del ventrículo medio del cerebro y los trastornos de la memoria con la lesión de la parte posterior del cerebro[77]; y ʻAlī ibn ʻAbbās y Constantino reforzaron incluso esta tesis con ejemplos tomados de Galeno[78]. Aun así, no parece que antes de Averroes estuviera muy extendida la conexión explícita de la melancolía (en cuanto distinta de la lesión en general) con las partes del cerebro. Al principio esta doctrina estuvo un tanto eclipsada por la patología humoral pura, y después, más que sustituirla, vino a complementarla[79]; en cualquier caso, vemos que cobró mayor importancia a partir de los siglos XII y XIII,

conforme la medicina propiamente dicha empezaba a rendirse a la influencia de la filosofía escolástica tanto en forma como en sustancia, y también que, no en oposición a este proceso de asimilación sino en estrecha alianza con él, creció la necesidad de una descripción sistemática de las funciones y trastornos del alma. Esta doctrina tuvo su parte en que las controversias futuras sobre la melancolía llevaran un nuevo cuño escolástico. En ocasiones se siguieron incluyendo las enfermedades de la memoria en la idea básica de la melancolía[80], pero parece que fue mucho más común equiparar la melancolía sólo con la «laesio virtutis imaginativae seu aestimativae [o cogitativae] aut utriusque», mientras que el trastorno de la memoria se consideraba una forma especial de enfermedad («lithargia»)[81]. En ambos casos, la controversia se centraba casi siempre en la «diversitas laesionis operationum», por emplear una expresión de la época[82]. No sólo se utilizaba la doctrina de las tres facultades de la mente[83] para diferenciar las diversas formas del trastorno melancólico, sino que desde este ángulo se intentaba dilucidar la vieja discusión de «furor o melancolía»[84], y atribuir los ejemplos de «furor», constantemente citados en la literatura y a veces tomados de la experiencia, a la perturbación de una u otra de las tres facultades. En aquellos que creían no tener cabeza, o ver hombres negros, estaba perturbada la «imaginatio», pero el entendimiento y la memoria permanecían intactos. Aquellos que durante una epidemia olvidaban los nombres de sus parientes seguían pensando en general correctamente, y también imaginaban correctamente. Por último, el enfermo que arrojaba por la ventana a un niño y vasijas de cristal no estaba afectado ni en la imaginación ni en la memoria, sino en su capacidad de pensamiento y juicio, «porque no sabía que las vasijas eran frágiles y el niño vulnerable, y porque le pareció correcto

y útil tirar por la ventana aquellas cosas, como si fueran dañinas dentro de la casa»[85].

Por lo demás, la medicina tardomedieval añadió poco a la idea tradicional. De una parte, la corriente del saber médico se infiltró en los cauces de la literatura médica popular, que se nos ha conservado en innumerables calendarios, farmacopeas y herbarios[86]; de otra, aunque los practicantes de la medicina insistían en que no hablaban como filósofos ni teólogos sino como «physici», se esforzaban cada vez más por adoptar la manera de pensar de la escolástica tardía. Así, el antiguo problema de si la melancolía podía ser causada por démones perversos se enriqueció con una abundancia cada vez mayor de distinciones sutiles, sin avanzar más allá de la actitud conscientemente escéptica de Avicena[87]. Cada vez se diferenciaron con mayor sutileza causas «sustanciales» y «accidentales», síntomas «generales» y «especiales» y medidas terapéuticas, aunque en las exposiciones teóricas se prestaba mucha menos atención al bárbaro método de encadenar, azotar y quemar al paciente de lo que parece haber ocurrido en la práctica[88]; y ciertas controversias entre médicos y filósofos acerca del método se discutían con entusiasmo cada vez mayor[89]. Pero nada de esto tocaba al núcleo interno de la concepción; el estudio serio y el pensamiento profundo, que se seguían mencionando constantemente, se consideraban, lo mismo que antes, sólo causas o síntomas de la enfermedad, y la «inspiración superior» (por citar a Durero), que, cualquiera que fuera la forma que adoptase, al médico siempre le parecía mera «alienación», tampoco se consideraba otra cosa que síntoma de una enfermedad. Para el médico, los «prophetici divinatores» estaban tan enfermos como los postrados que desesperaban de su salvación, los que creían hablar con ángeles, o la mujer que decía que el demonio se acostaba con ella todas las noches, y que sin embargo se curó por la gracia de Dios[90]. Ya en aque-

llos tiempos el médico de verdad no reconocía ni santos ni brujas.

Hubo algo, sin embargo, que significó una revolución de enormes repercusiones: la impregnación del pensamiento médico —de suyo racional y dedicado al microcosmos humano— con ideas astrológicas y mágicas nacidas de la especulación acerca del universo. Dicho en otras palabras, la medicina se transformó en iatromatemática[91]. Pero ese proceso, aunque iniciado ya en los siglos XIII y XIV por hombres como Miguel Escoto, Pietro d'Abano y Arnaldo de Vilanova, fue esencialmente un producto del Renacimiento, íntimamente ligado a la renovación del saber tardoclásico orientalizado y (por ceñirnos estrictamente a nuestro tema) la idea «aristotélica» de melancolía. Llegó a su madurez con Ficino y Gioviano Pontano en suelo italiano, y con Agrippa de Nettesheim y Paracelso en suelo alemán.

Las especulaciones de los iatromatemáticos guardaban una relación con las ideas medievales muy semejante a la que hay, por ejemplo, entre los principios del arte de los siglos XV y XVI y el gótico. No es éste el lugar de examinarlas con detalle, pero sí podemos mencionar someramente un ejemplo típico de la transición. Como todos los ejemplos de transición, revela a la vez la conexión histórica de los fenómenos y las diferencias básicas que los separan. Antonio Guainerio fue un profesor de la universidad de Padua que falleció en 1440[92]. En conjunto fue un representante típico de la medicina escolástica, o de la escolástica médica; ése y no otro es el motivo de que ya hayamos tenido ocasión de citar sus opiniones. Aun así, se le puede considerar predecesor de Ficino, porque es en su tratado sobre la melancolía donde se evidencia claramente una transformación. En el capítulo cuarto de ese tratado, tras examinar en los tres primeros la idea, las causas y los síntomas externos de la enfermedad melancólica, plantea estas

preguntas: «Quare illiterati quidam melancolici literati facti sunt, et qualiter etiam ex his aliqui futura praedicunt?»[93]. El mero hecho de que a esas preguntas se les conceda todo un largo capítulo es algo nuevo, que denota una recuperación del interés por la adivinación en general y, una vez más, una consideración seria de la inspiración melancólica en particular. Efectivamente, Guainerio ya no trata los impulsos de estos enfermos como meras delusiones, sino como hechos; él mismo había conocido a un sencillo campesino que, aunque iletrado, escribía poemas durante sus ataques periódicos de melancolía, y Guainerio (el primer médico en sentido estricto que hizo alusión al Problema XXX, 1) le compara con «Marcus» (Maraco), el poeta mencionado por Aristóteles, «qui factus melancolicus poeta quoque factus est»[94].

Guainerio niega totalmente la explicación aristotélica de este síntoma, a saber, la cualidad peculiar del propio «humor» melancólico, y también se niega a admitir (por ser «pagana») la idea, sancionada según él por Avicena, de que esos logros excepcionales se deben a influencias «demoníacas». Pero lo que él mismo pone en lugar de ella en sus intentos de explicación revela una interpretación esencialmente nueva del legado tradicional. Todas las almas intelectivas, dice, son igualmente perfectas en el principio y nacen con todo el conocimiento que pueden alcanzar. Si al correr de la vida unas almas llegan a más o a menos que otras, eso se debe únicamente a sus mejores o peores constituciones físicas, que, en contraste con el alma, son disímiles y de desigual valor, y así en mayor o menor medida entorpecen el intelecto. El alma «encamada» está condenada a olvidar en mayor o menor grado sus ideas innatas, y a recordar sólo mediante el aprendizaje una parte de lo que olvidó. «Et ex istis sequitur, quod nostrum scire est quoddam reminisci, ut voluit Plato»[94a]. Aparte de esto, el momento de la encamación del alma está regido

por una constelación especial que la provee de sus cualidades y la adapta a formas especiales de actividad; pero también esas «influentiae» pueden obrar sólo de una forma limitada en la vida posterior, porque el alma, encadenada como está al cuerpo y dependiendo del auxilio de los órganos corporales, sólo reconoce las cosas «discursivamente», es decir, no por penetración inmediata sino sólo mediante la combinación de raciocinio e impresiones sensoriales. Pero si, debido a un estado de éxtasis, los sentidos quedan anulados («atados»), entonces el alma se encuentra sola y se le permite reexperimentar, por así decirlo, durante breve tiempo su estado prenatal; entonces percibe «sine discursu», por intuición directa, y puede recibir la influencia de su astro rector sin adulteración ni disminución. Y comoquiera que el melancólico es proclive a ese estado extático que anula los sentidos, es comprensible que aun sin educación alguna pueda entonces ser «literatissimus», «absque eo, quod ab aliquo… didicerit vel addiscat, sed per influxum solum»[94b].

Vemos que las ideas con las que pocos años después se construiría en Florencia una estructura doctrinal de dimensiones y solidez imponentes —a saber, el tema del Problema XXX, 1, la epistemología platónica y, por último y sobre todo, la creencia en un «influxus» astral— ya habían confluido aquí, aunque por el momento en mera coincidencia; de manera gradual, pero ineluctable, iban a transformar la idea contemporánea de la naturaleza, y a obligar hasta a la medicina, atada como estaba por la tradición, a tomar posiciones a favor o en contra de ellas. Pero esto es todavía, digámoslo así, una avanzadilla. Es significativo que Guainerio, aun aludiendo expresamente a Aristóteles, negase la parte esencial de la concepción «aristotélica» («rationem hanc nullus acceptat»); tomaba muy en serio las prodigiosas cualidades intelectuales del melancólico, pero únicamente veía en ellas prodigios, esto

es, para él eran síntomas de una enfermedad que exigían explicación, no logros de un genio determinado por la melancolía natural. Guainerio se preguntaba por qué los aquejados de una enfermedad melancólica desplegaban a veces dones notables, pero pasaba por alto la cuestión realmente «aristotélica», la de por qué los hombres con especiales dotes innatas han de ser siempre melancólicos por naturaleza. En Ficino y sus sucesores, las ideas basadas en influencias astrales crecieron hasta abarcar una visión del mundo tan completa, que todo el arte de curar no se consideró sino un método particular de emplear las fuerzas cósmicas generales; y, al igual que las otras ciencias, en última instancia se fundió con la magia, que a su vez era una especie de «cosmología aplicada»[95]. Pero la disquisición iatromatemática de Guainerio fue un cuerpo extraño, aislado y un tanto amenazador, dentro de la estructura de una escuela de medicina simplemente y únicamente atenta a lo práctico y lo mundano. No era mera figura retórica que el médico paduano empezase diciendo:

> Aunque la solución a los problemas mencionados, en esta obra en la que habíamos pensado tratar únicamente de la curación práctica, no sea totalmente pertinente, sin embargo querríamos ofrecer una explicación verosímil, por no permanecer mudos frente a esos legos que con mucha frecuencia inquieren en el origen de tales síntomas, y por no parecer ignorantes de las causas de los accidentes que acaecen a la humanidad.

Y concluía su exposición con un suspiro de alivio:

> Et hoc de problemata, cuius assignatae causae post se non leves difficultates trahunt, quas theoretizantibus dimitto. Et ad practicam gloriosam transiens huic capiti finem impono[95a].

3. LA MELANCOLÍA EN EL SISTEMA DE LOS CUATRO TEMPERAMENTOS

La vasta mayoría de los tratados sobre la melancolía escritos en la Edad Media comenzaban con una observación de este tenor:

> Nota primo, quod melancolía potest sumi dupliciter. Uno modo pro humore distincto ab aliis humoribus: et sic non accipitur hic. Alio modo pro quadam passione cerebri: et sic accipitur hic[96].

O de éste:

> Melancholia est nomen humoris unius de quattuor, qui sunt in nostro corpore: et est nomen aegritudinis provenientis ex dicto humore[97].

Esas frases estereotipadas apuntan claramente a una distinción entre la enfermedad misma y su «causa materialis» de idéntico nombre; pero su aparición repentina y frecuente se puede tomar como señal indirecta de que se empezaba a subrayar que la idea de «humor» era enteramente independiente de las de «aegritudo» y «passio»; dicho en otras palabras, que el humoralismo no patológico, que hasta entonces había desempeñado un papel relativamente modesto en comparación con el otro, ahora había empezado a elevarse a un nivel de importancia igual, si no mayor, en la opinión popular; ahora los cuatro humores eran las causas materiales, no de ciertas enfermedades, sino de ciertos tipos de constitución física y mental.

a) La tradición galénica, particularmente en los árabes y Constantino Africano

La doctrina antigua de la melancolía como enfermedad se había transmitido a la Edad Media como una totalidad bien aglutinada, y exclusivamente a través de los árabes; la doctrina de los temperamentos (con lo cual, siempre que emplea-

mos esta expresión sin contexto que la limite, nos referimos a la definición de los tipos humanos determinados por los humores) hubo de construirse con dos elementos distintos y a partir de dos fuentes distintas.

Ahora podemos afirmar con cierta seguridad que la idea básica del sistema no la transmitieron los médicos árabes, porque los árabes, en tanto en cuanto puedan haber sido sus agentes de transmisión a las escuelas temprana y tardía de Salemo, eran generalmente tan ortodoxos en su adhesión a la doctrina galénica de las «crasis» que no podían aceptar, y menos desarrollar, el principio fundamental de la doctrina humoral de los temperamentos, esto es, la idea de que era la preponderancia de uno u otro de los humores primarios lo que determinaba las cualidades características de los diversos tipos humanos[98]. Ḥunayn ibn Isḥāq (a quien Occidente citaba como Johannitius, o simplemente como «Physicus», porque mientras no se hicieron traducciones independientes de Galeno su *Isagoge in artem parvam Galeni* fue la fuente más importante para el conocimiento de la fisiología general)[99], ʻAlī ibn ʻAbbās y Avicena[100] seguían todos la doctrina de Galeno[101], que, ni que decir tiene, fue también aceptada en su totalidad por Constantino Africano. Así, los diversos tipos humanos, considerados si no como ideales al menos como normales dentro del marco de sus disposiciones, se distinguían por sus proporciones, por el color de su piel y de su cabello, por la calidad de sus carnes, por su manera de moverse y, al menos parcialmente, por sus características mentales[102]. Pero esas distinciones se derivaban exclusivamente de las cualidades de cálido, seco, frío y húmedo, y, aunque las cualidades características duales, «frío y húmedo», etcétera, propias de las cuatro «crasis compuestas», eran también aplicables a los cuatro humores, y aunque, por ejemplo, lo que decía Constantino de los representantes de la «crasis cálida y

seca» era casi palabra por palabra lo que Vindiciano y Beda describían como efectos de la «cholera rubra»[103], a los propios galénicos ortodoxos no pudo pasárseles por la imaginación identificar expresamente el tipo humano «cálido y seco» de la doctrina de las «crasis» con el tipo «colérico» de la doctrina de los temperamentos humorales, ni llamar expresamente «flemático» al tipo «frío y húmedo». En parte lo impedía el principio fundamental de la doctrina galénica de las «crasis», que medía cada «combinación» empíricamente observada con un estado ideal, mientras que para la doctrina humoral la complexión «sanguínea», equivalente a la combinación de cálido y húmedo, era el óptimo absoluto, a menudo descrito como la «complexio temperata». Lo impedía también el hecho de que, en tanto que para los humoralistas la simple preponderancia de uno u otro de los humores primarios no era sino un factor en la determinación de la constitución, conducente a trastornos sólo en el caso de un aumento anormal («superexcessio»), para los galénicos ortodoxos significaba en cualquier caso un estado patológico. En el galenismo estricto, palabras como «cholericus» y «phlegmaticus» no llegaron nunca a designar tipos constitucionales, antes bien permanecieron teñidas del sentido dado al χολώδης o φλεγματώδης por los hipocráticos. No es casual que Constantino Africano y ʻAlī ibn ʻAbbās, que describían las ocho «discrasis» galénicas meramente como «complexiones extra temperantiam» o «intemperatae»[104] (esto es, simplemente las distinguían de la combinación ideal como algo menos equilibrado), describieran al hombre gobernado por el predominio de uno solo de los humores como enfermo sin más, «quia quicumque humores in quantitate sive in qualitate praevalent ex necessitate morbidum corpus facient»[105].

Así, también, queriendo describir los «signa cuiusque humoris redundantis», Avicena pintaba no tanto tipos de carác-

ter cuanto estados francamente morbosos, distinguidos por diversos trastornos y reflejados incluso en los sueños de la víctima[106]; estados que podían ser propiciados, en efecto, por los «temperamenta» (esto es, presumiblemente por las «crasis»), así como por la edad, el clima y el modo de vida[107], pero que, según se desprende de la propia distinción trazada entre el estado real y la mera predisposición, en modo alguno dependían de esos «temperamenta», y menos aún se identificaban con ellos[108]. Por consiguiente, el supuesto principal de la doctrina de los temperamentos humorales no pudo ser transmitido a la Edad Media por los árabes, sino que fue tomado directamente de los escritos del Imperio tardío, que, como hemos visto, se habían presentado al principio en ropaje latino, y ya para los siglos VI o VII habían pasado a engrosar el fondo general de conocimientos del norte y oeste de Europa[109].

b) La resurrección de la caracterología humoral en la filosofía occidental de la naturaleza durante la primera mitad del siglo XII

A la vista de todo eso, es natural que no fuera la medicina clínica, preponderantemente galénica, sino la filosofía escolástica la que, en el transcurso de un resurgimiento amplio del saber[110], resucitara y codificara de nuevo la doctrina auténtica de los temperamentos.

Una exposición brillante y altamente significativa fue la de Guillermo de Conques, en cuya *Philosophia* la doctrina parece haberse incorporado al vasto entramado de la cosmología cristiana[111]. Cuando la tierra se liberó del agua, dice Guillermo, la humedad prevaleció en un lugar, el fuego en otro, la tierra en otro, y de ello resultaron las diversas sustancias para la creación del reino animal; surgieron animales coléricos como el león, flemáticos como el cerdo y melancólicos como el buey y el asno; y únicamente allí donde la mezcla era igual-

mente proporcionada pudo ser creado el hombre. Pero también el hombre perdió su temperamento correcto con la Caída; por las privaciones que le impuso la vida fuera del Paraíso, el hombre, cálido y húmedo por naturaleza, perdió el calor, o la humedad, o ambas cosas; y surgieron así tres formas degeneradas, a saber, los temperamentos cálido y seco, frío y húmedo y frío y seco, que respectivamente se llaman colérico, flemático y melancólico. Sólo allí donde las dos cualidades originales conservaran algo parecido a su «aequalitas», por estar reducidas por igual y sólo levemente, pudo surgir un tipo de hombre que al menos se asemejara al Adán sin pecado, sin ser exactamente como él. Éste era el «homo sanguineus».

> El hombre es por naturaleza cálido y húmedo, y está [armoniosamente] condicionado por las cuatro cualidades. Mas, comoquiera que su naturaleza original se ha corrompido, sucede que en determinados individuos ciertas cualidades aumentan o disminuyen. Cuando el calor aumenta y la humedad disminuye en un hombre, se le llama colérico, esto es, cálido y seco. Cuando, por el contrario, la humedad aumenta y el calor disminuye, se le llama flemático. Cuando la sequedad aumenta y el calor disminuye se le llama melancólico. Pero cuando las cualidades están presentes con igual fuerza se le llama sanguíneo[112].

Es verdad que estos cuatro tipos todavía no se distinguían «caracterológicamente», sino sólo fisonómicamente[113]; aun así, era importante para el futuro que en un filósofo tan influyente como Guillermo de Conques los representantes de los cuatro temperamentos aparecieran con las designaciones aún hoy vigentes de «sanguíneo», «colérico», etcétera[114]. Vindiciano había formulado la relación entre humor y carácter en términos de causa y efecto; podía afirmar, por ejemplo, que «cholera facit homines iracundos»; pero un colérico seguía

siendo sencillamente un hombre enfermo por superfluidad de bilis roja[115].

Guillermo de Conques da como fuente a Johannitius. Éste estuvo lejos de concebir una doctrina de los temperamentos, pero la dificultad se resuelve si pensamos en los numerosos comentarios a Johannitius hechos en las escuelas a comienzos del siglo XII. Es en esos comentarios donde hay que buscar el origen del sistema de «tipos» adoptado por Guillermo. Si los cuatro tipos quedaron sistemáticamente establecidos ya en la segunda mitad del siglo XI, en Salerno, o no lo fueron hasta las escuelas francesas de la primera mitad del siglo XII, es cuestión que todavía no se puede dilucidar. Sea como fuere, en las *Glosae super Johannitium*[116] (de las cuales poseemos dos manuscritos del siglo XII), y en el comentario al *Liber de urinis* de Teófilo[117], probablemente del mismo autor (ambas obras son ciertamente independientes de Guillermo de Conques), encontramos los nombres de los temperamentos, así como toda una serie de características que se solapan de lo fisonómico a lo psicológico.

> También entre los hombres los hay que son de temperamento moderado y de mejor complexión. Éstos se reconocen por ser más razonables que el resto, más elocuentes, más sociables, más alegres y más ingeniosos: son los sanguíneos y los coléricos[118].

Sea cual fuere la fecha en que por primera vez se estableció la lista ortodoxa de nombres de los cuatro temperamentos, es obvio que no representó sino la fijación terminológica de una doctrina que tenía cientos de años, y cuya forma esencial había sido transmitida al mundo occidental de la Edad Media temprana por la carta de Vindiciano. Esta carta, en tanto en cuanto subrayaba el poder de determinar el carácter inherente a los cuatro humores, contenía, según hemos visto, el nú-

cleo de un sistema que más tarde se desarrollaría en detalle. Fue copiada más de una vez incluso en la época carolingia, pero no parece que sirviera de base a un sistema general hasta la época de la escuela de Salerno[119], ni que influyera decisivamente en el desarrollo de la medicina de Europa occidental antes de 1050-1150.

En este contexto se puede señalar también el efecto de la doctrina médica clínica sobre la filosofía en Adelardo de Bath[120], que antes de Guillermo de Conques habla de «animales melancólicos», dando como autoridad a los «physici», y aplica la expresión «melancólico» a los seres humanos de una manera que ya no es indicativa de enfermedad.

Queda así probada la estrecha conexión de Guillermo de Conques con la literatura médica científica de su época. En el futuro perduraría la forma que Guillermo de Conques había dado a la tipología médica. Un punto importante para ese futuro es que Guillermo asignaba el lugar especial de un tipo perfecto a la complexión sanguínea de cálido y húmedo, que en la doctrina galénica no era más que una de las «discrasis», hasta el extremo de considerarla no sólo la base de una inteligencia natural que los representantes de otros temperamentos tenían que suplir con fatigosa aplicación[121], sino también privilegio exclusivo del hombre comparado con las bestias; para Guillermo de Conques había bestias melancólicas, coléricas y flemáticas, pero ninguna sanguínea; mientras que los hombres, por el contrario, habían sido creados sanguíneos en el principio, y únicamente habían degenerado en tipos melancólicos, coléricos y flemáticos después de la expulsión del Paraíso.

Vemos que Guillermo de Conques se propuso no sólo conciliar las tesis de la fisiología y la cosmología (ambas inseparablemente unidas por la doctrina de los elementos y las cualidades) con la revelación divina, sino incluso deducirlas

de la Biblia. El relato de la creación del hombre al que acabamos de aludir no era para él sino una elaboración de las palabras «formavit Deus hominem ex limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae». El postulado médico de que la mujer era más fría y húmeda (es decir, más flemática) que el hombre[122] estaba expresado, a su juicio, en el mito de la creación de Eva a partir de una costilla de Adán[123]. Su nueva doctrina de los temperamentos servía, pues, a un doble objetivo: en primer lugar, asignar el origen de la diversidad y desigualdad de los hombres a la Caída, que había destruido la perfección y unidad originales; en segundo lugar, establecer y explicar la nobleza inalienable de la naturaleza humana.

> Por lo cual diversos animales fueron creados melancólicos, e innumerables flemáticos y coléricos, pero el hombre fue creado uno solo, porque, como dice Boecio en la *Aritmética*, toda igualdad está circunscrita a un número pequeño y limitado de casos, mientras que la desigualdad conoce incontables formas diferentes[124].

Acaso fuera precisamente esta preocupación por el dogma cristiano lo que ocasionó, o propició al menos, pasada la primera mitad del siglo XII[125], el resurgimiento y expansión de la doctrina de que los temperamentos estaban condicionados por los humores. En cualquier caso, a lo largo del siglo se observa que la tendencia a interpretar los temperamentos teológicamente creció en paralelo a la tendencia a desarrollar la doctrina de otras maneras, así como que el intento de diferenciarlos caracterológicamente se justificó incluso expresamente por alusión a las pretensiones de la filosofía moral y la educación. Sería lícito hablar de una recuperación de la doctrina caracterológica antigua dentro del marco de la teología moral cristiana[126]. Quizá el mejor testimonio de ese proceso,

en virtud del cual la elaboración del sistema moral avanzó de la mano de una profundización de las apreciaciones psicológicas, sea un tratado antaño atribuido al gran Hugo de San Víctor, pero que probablemente sea obra del picardo Hugues de Fouilloi (Hugo de Folieto, que murió hacia 1174). Ahí asuntos esencialmente científicos y a veces hasta específicamente médicos (por ejemplo, los remedios contra la calvicie) se tratan de una manera tan moralizante que con razón se titula el tratado *De medicina animae*. Tras un prólogo que empieza declarando la necesidad de interpretar todos los sucesos naturales «espiritualmente», y un capítulo introductorio donde se expone teológicamente el conocido paralelismo del macrocosmos y el microcosmos[127], se despliega una doctrina general de los elementos y los humores. Aquí, como de costumbre, los cuatro humores se corresponden con los elementos y las estaciones; pero, como el fuego significa también la sutileza intelectual, el aire la pureza, la tierra la estabilidad y el agua la movilidad; y como, además, ha de haber entre las facultades de la mente la misma armonía que entre los elementos, así los cuatro humores y sus relaciones mutuas poseen también una significación moral.

> Análogamente, la mente hace también uso de los cuatro humores. En lugar de sangre tiene dulzura, en lugar de bilis roja amargura, en lugar de bilis negra tristeza, en lugar de flema ecuanimidad. Pues los médicos afirman que los sanguíneos son dulces, los coléricos amargos, los melancólicos tristes y los flemáticos equilibrados [corpore compositos][128]. Así, en la contemplación hay dulzura, del recuerdo del pecado viene amargura, de su perpetración tristeza, de su expiación ecuanimidad. Y hay que atender a que la dulzura espiritual no se manche de amargura mundana ni la amargura que nace del pecado se corrompa con dul-

zura carnal, a que la tristeza saludable no se turbe por ociosidad o cansancio, ni el espíritu equilibrado se trastorne por cosas ilícitas[129].

Basta echar una ojeada a la tabla que vimos más atrás para descubrir el origen de los atributos de Hugo[130]. La dulzura de la naturaleza sanguínea procede de Isidoro, la tristeza del melancólico y la ecuanimidad del flemático vienen de Vindiciano; lo único nuevo es la amargura del colérico, que Hugo sin duda dedujo de la amargura generalmente reconocida de la bilis. Frente a la patología humoral que, unida a la doctrina de las «crasis», prevalecía por entonces en la medicina clínica, la filosofía de la naturaleza del siglo XII estableció una interpretación nueva de la caracterología humoral. Desde sus comienzos en el Imperio tardío, esta doctrina había tenido siempre un carácter ligeramente popular, y ya en la alta Edad Media había entrado en las enciclopedias; podía, por lo tanto, encajar mucho más cómodamente en una cosmología de sesgo moral y teológico que la ciencia menos equívoca de los especialistas. La ciencia, incluida la astrología, había seguido floreciendo sólo entre los árabes; y cuando volvió a abrirse camino hacia Occidente seguía conservando un carácter mucho más esotérico.

Hugues de Fouilloi insiste especialmente en que escribe sólo para «edificación» —palabra a la que tenía particular apego—, y en que los ejemplos de los cuatro capítulos siguientes sólo aspiran a mostrar la «diversitates morum» que resulta de los «effectibus humorum». A cada paso revela en esos capítulos su conocimiento de Beda, Isidoro y Vindiciano[131]; pero también ahí todos los datos fisiológicos y caracterológicos son esencialmente la base de interpretaciones teológicas que, con ayuda de numerosas citas bíblicas, oscurecen por completo la ciencia pura. Aquí nos limitaremos a dar una versión abreviada del capítulo sobre los melancólicos:

Ahora hemos de decir algo en pocas palabras acerca de la naturaleza de la bilis negra. Reina en el lado izquierdo del cuerpo; tiene su asiento en el bazo; es fría y seca. Hace a los hombres irascibles, apocados, soñolientos o a veces vigilantes. Sale por los ojos. Su cantidad aumenta en el otoño… Por bilis negra podemos entender, como hemos dicho en otro lugar, la tristeza, que debemos sentir por nuestras malas acciones. Pero también cabe hablar de otra clase distinta de tristeza, que es cuando el espíritu está atormentado por el anhelo de unirse con el Señor. La bilis negra reina en el lado izquierdo porque está sujeta a los vicios que están a la izquierda. Tiene su asiento en el bazo porque, en su tristeza por la tardanza en regresar a su morada celestial, se regocija en el bazo como en la esperanza [«splen» - «spes»]. Creo haber leído que los médicos declaran que la risa procede del bazo; por esta proximidad me parece muy comprensible que los melancólicos rían y lloren a la vez… Hace a los hombres irascibles, conforme a las palabras de la Biblia, «irascimini et nolite peccare». Los hace apocados, porque «beatus homo, qui semper est pavidus». A veces soñolientos y a veces vigilantes significa a veces abrumados por los cuidados, a veces vigilantemente vueltos a las aspiraciones celestiales. Es como el otoño, la tierra y la vejez, porque en la forma de la tierra imita la constancia de la tierra, en la forma de la vejez imita la dignidad de los viejos, en la forma del otoño imita la madurez de la fruta. Tiene su salida en los ojos, porque si mediante la confesión nos liberamos de los pecados que nos entristecen somos purificados [«purgamur»] por las lágrimas… Su cantidad aumenta en el otoño… porque cuanto mayor es la madurez

> del entendimiento y de la edad, más aumenta la agonía de dolor por la comisión del pecado… En la sangre tenías la dulzura del amor; ahora en la bilis negra o «melancholia» tienes la tristeza por el pecado[132].

Aunque esta clase de texto «moralizado», que pone en relación cada uno de los hechos naturales con un elemento de la doctrina de la salvación, no era ni mucho menos excepcional, aun así tiene para nosotros un interés especial, en primer lugar porque confirma la sospecha de que las tendencias moralizantes del siglo XII desempeñaron un gran papel en la nueva aceptación de la doctrina tardoclásica de los temperamentos, y en segundo lugar porque muestra que ese mismo afín podía afectar incluso a la comprensión material de los datos tradicionales. Las características que el texto básico (una versión del tratado de Vindiciano) atribuían al melancólico eran las más desfavorables posibles, y no salen muy mejoradas por la adición, a «somniculos», del matiz «aliquando vigilantes». La exposición alegórica, sin embargo, subrayaba con suma claridad que dependía enteramente de la fuerza de voluntad de los hombres el sacar provecho de las condiciones incluso de esta complexión. En ese caso, la melancolía podía significar retiro del mundo y concentración en las cosas celestiales; la tristeza no sólo podía ser castigo por los pecados pasados, sino surgir también del anhelo de la unión con Dios, interpretación ésta muy iluminadora de las tendencias suicidas del melancólico; y hasta los signos otoñales del zodíaco, correspondientes a la complexión melancólica, habían de revelar al alma la posibilidad de elegir entre la vida «bestial» y la «racional». Así pues, el autor, «moralizando» su texto, podía interpretar sus afirmaciones puramente negativas de tal manera que —con el auxilio de suposiciones enteramente ajenas a lo aristotélico— la antigua ambivalencia de la idea de melancolía parecía resurgir por un instante.

Muy otro es el espíritu que informa la obra de Santa Hildegarda. También ella adoptó la tesis contemporánea de los cuatro temperamentos humorales[133], y también ella «moralizó» esa doctrina; es decir, la moralizó en tanto en cuanto consideraba no sólo el humor melancólico sino todos los humores distintos del sanguíneo (utilizando para éstos el término genérico «flegmata») como consecuencia directa de la manzana prohibida; en otras palabras, condensó la teoría de la corrupción de Guillermo de Conques en vivido mito etiológico[134]. Sólo al describir los diversos tipos, entre los cuales el sanguíneo ocupaba ahora sin rival el lugar de honor[135], daba paso esta concepción teológica a otra más científica. Pero las descripciones de Santa Hildegarda, concordando en lo principal con las de Isidoro, Vindiciano y Beda, se funden continuamente no sólo con las definiciones fisonómicas de la doctrina médica de las «crasis», sino también, en lo que concierne a los tres temperamentos no sanguíneos, con el complejo de síntomas de la patología clínica. Surgen de ese modo retratos de cuerpo entero de extraordinaria vividez, entre los cuales se destaca el del melancólico, debido al fulgor especialmente siniestro, casi diabólico, que emana de él. El que esos retratos, a pesar de estar construidos con componentes tan variados, posean una unidad interna insuperada y absolutamente convincente se puede explicar principalmente porque su composición se centra de principio a fin en un solo punto; están formulados siempre en términos de comportamiento sexual. En los textos anteriores, que a veces atribuían a los melancólicos una incontinencia fuera de lo común, otras veces una marcada indiferencia, ciertamente se mencionaba el comportamiento sexual, y en los tratados posteriores sería habitual dedicarle un epígrafe particular[136]. Pero generalmente se trataba sólo de diferentes tipos de temperamento distinguibles, entre otras cosas, por su comportamiento se-

xual, mientras que la exposición de Santa Hildegarda, pintada en los más vivos términos, se podría realmente describir como un cuadro de tipos sexuales condicionados por los temperamentos subyacentes; y quizá este punto de vista tan singular y absolutamente personal explique también que Santa Hildegarda fuera el primer autor, y durante mucho tiempo el único, que trató por separado los tipos masculinos y femeninos[137]. Así, en las *Causae et curae* encontramos los diversos rasgos cuyo origen hemos descrito referidos siempre, en última instancia, al sexo, y las personas sanguíneas, templadas y alegres, que cumplen todos sus deberes felizmente y con mesura, «omnia officia sua in honore et sobrio more perficiunt», se contrastan en particular con la persona melancólica, tipo descrito con horrible claridad como sádico arrastrado por un deseo infernal: uno que enloquece si no puede saciar su concupiscencia, y, odiando simultáneamente a las mujeres que ama, las mataría con sus abrazos «lobunos» si pudiera; y cuyos hijos, «absque caritate emissi», son tan desdichados, torcidos, rehuidos y misántropos como él, aunque a veces, al igual que él, sean diestros y animosos en el trabajo: «utiles et prudentes sunt in operibus manuum et libenter operantur»[138].

c) La doctrina popular de los temperamentos en la baja Edad Media y sus efectos

Más o menos contemporáneamente con la composición de la *Medicina animae* y las *Causae et curae* volvemos a encontrar mención de la «caracterología» humoral en la escuela de Salerno (la fecha que dan los historiadores de la medicina varía entre aproximadamente 1160 y aproximadamente 1180), pero es significativo que el tratado donde aparece, las *Flores diaetarum*, atribuido al francés Jean de Saint-Paul (Johannes de Sancto Paulo), no pretendiera más que suministrar una compilación, de cuño un tanto popular, de prescripciones

dietéticas. La sección dedicada a la doctrina de los temperamentos servía únicamente como breve introducción explicativa[139]; y esta sección no era otra cosa que una copia casi literal del texto de Vindiciano[140], hecho éste que se le escapó al primer editor a pesar de su «afanosa búsqueda»[141]. La distribución de los humores entre las estaciones, las horas del día y las edades del hombre; la relación de las salidas de los diversos humores[142]; el principio de que el predominio de uno de los humores determina el carácter, pero su «predominio excesivo» ocasiona enfermedades, que entonces hay que combatir conforme al principio de «contraria contrariis»:

> Nam si aegritudo fuerit nata ex sanguine, qui est dulcis, humidus et calidus, ex amaris, siccis et frigidis curabitur[143];

todo esto procedía de la carta a Pentadio; y las afirmaciones caracterológicas (salvo la supresión, desde luego no carente de importancia, de «somniculosus» en la descripción del melancólico) están tomadas literalmente de ese texto, como lo fueran también en el algo anterior *De quattuor humoribus* (véase supra, pág. 119, nota 119).

No hay adiciones significativas, y por lo tanto nuestro interés por estos textos salernitanos (los únicos que conocemos) se limita a dos cuestiones. La primera es el problema de su posición histórica, esto es, si guardan alguna relación con alguno de los tratados escolásticos ya mencionados, en particular con la *Medicina animae* de Hugues de Fouilloi; el segundo es el problema de sus consecuencias históricas. Dado que, desdichadamente, las excelentes investigaciones de los historiadores de la medicina no han tratado hasta ahora los escritos escolásticos[144], la primera cuestión no se puede decidir aún; la respuesta a la segunda es que estos modestos tratados salernitanos pueden ser considerados, si no la base, de todos

modos el punto de partida de una evolución que había de determinar la idea comúnmente aceptada de la naturaleza de los cuatro temperamentos en general y de la «complexio melancholica» en particular.

Los ecos de Aristóteles entre los escolásticos doctos, las descripciones visionarias de Santa Hildegarda, altamente subjetivas y a menudo horripilantes, las interpretaciones de Hugues de Fouilloi, expresamente diseñadas «ad aedificationem claustralium», la sutil doctrina de las escuelas médicas, siempre escépticas o netamente hostiles frente a una adaptación esquemática del humoralismo puro, nada de esto valía para integrarse en el caudal común del conocimiento ni servir de guía al hombre medieval, cuya existencia estaba ensombrecida por el temor a toda clase de enfermedades. Lo que hacía falta, más que un cuadro completo ni profundo, era un cuadro claramente definido. La gente quería saber cómo se reconocía infaliblemente al tipo colérico, sanguíneo o melancólico, en qué momentos cada uno de ellos tenía que tener particular cuidado y de qué manera tenía que combatir su particular disposición; y en su forma original la doctrina de Vindiciano satisfacía tan bien esa necesidad que no es sorprendente que constituyera una proporción considerable de aquellas normas de salud, fáciles de memorizar, que estaban destinadas a alcanzar gran popularidad entre el vulgo.

Los versos mnemónicos «Largus, amans, hilaris…», repetidos casi *ad nauseam* hasta época relativamente moderna, deben haber tenido su origen en el siglo XIII, y probablemente en Salerno. Además de predicados de carácter, esos versos contienen una serie de afirmaciones fisiognómicas sobre el cabello, el color de la piel y la constitución física general. Los versos sobre el melancólico decían así[145]:

Invidus et tristis, cupidus, dextraeque tenacis,

non expers fraudis, timidus, luteique coloris[145a].

En el transcurso del siglo se ampliaron a seis, y se incorporaron al difundidísimo *Regimen Salernitanum*, que se tradujo pronto a las lenguas vernáculas. Estos seis versos son notables por su readmisión de dos características relativamente favorables del melancólico, a saber, la fuerza de voluntad y la capacidad para el estudio incesante: 128 L a idea de melancolía y su desarrollo histórico

Restat adhuc tristis colerae substantia nigra,

quae reddit pravos, pertristes, pauca loquentes.

Hi vigilant studiis, nec mens est dedita somno.

Servant propositum, sibi nil reputant fore tutum,

Invidus et tristis, cupidus dextraeque tenacis,

non expers fraudis, timidus, luteique coloris[146].

El *Tractatus de complexionibus*, atribuido a un tal Johann von Neuhaus, parece haber sido escrito por las mismas fechas o un poco después. Combinaba, de manera detallada y sistemática, los rasgos de carácter ya consabidos (y en el caso del melancólico desfavorables) con observaciones fisiológicas y fisiognómicas, así como con consejos dietéticos. Con ello se realizaba por vez primera el ideal de un compendio completo e independiente de la doctrina medieval de los temperamentos[147]. Lo que aún quedaba por hacer era traducir a lengua vulgar esa doctrina codificada, y esta tarea se acometió con considerable presteza en los siglos XIV y XV. Aparte de la mera traducción del *Regimen Salernitanum* y otros textos en verso, algunos de los cuales presentaban al melancólico como todavía más repulsivo[148], está la cantinela rimada en bajo alemán (1325) de Eberardo de Wampen, que describe la complexión melancólica expresamente como «snodeste»[149]; y a ésta siguieron un vasto número de manuscritos baratos, pliegos, almanaques y opúsculos populares sobre el tema de las comple-

xiones. Estos textos, generalmente basados en el tratado de Johann von Neuhaus, llevaron hasta la más humilde choza no sólo las definiciones (transmitidas desde la Antigüedad tardía) de los tipos de temperamento, sino la concepción todavía más venerable de la correspondencia misteriosa entre elementos, humores, estaciones y edades del hombre, en forma rudimentaria y a veces un tanto tergiversada. Incluso la última gran transformación de la idea medieval de la naturaleza, que se expresó en el ámbito médico como un recurso a la iatromatemática, se reflejó en aquellas producciones tosca pero poderosamente ilustradas; pues incluían la conexión entre la vida terrenal y el curso de los astros, de suerte que cada temperamento aparecía, en texto y en imagen, bajo el dominio de ciertas constelaciones o planetas (véanse las figuras 81 y 54):

Dios me ha dado sin tasa
melancolía en mi naturaleza.
Como la tierra frío y seco,
negro de piel y renqueante,
desabrido, ruin, ambicioso, taimado,
hosco, astuto, falso y apocado.
No estimo a las mujeres ni la fama;
Saturno y el otoño tienen la culpa.[150]

Otra descripción dice:

> Los ingredientes que los hombres tienen en su naturaleza son cuatro. Algunos tienen dos, otros tres, otros cuatro, pero aquel del que más hay en el hombre es el que manda, y nadie tiene solamente uno. Mas hablemos primero del melancólico. Se asemeja a la tierra, porque la tierra es fría y seca; y sus signos son el Toro, el Carnero y la Virgen, y, aunque lo frío y seco predomina en él, empero se inclina a esos mismos

signos en todas las cosas. Es también como el otoño, que es frío y seco. Es también como la edad, porque cuando el hombre envejece comienza el trabajo de sus días de enfermedad, y así es cuando un hombre llega a los setenta años. Pero si un hombre tiene buena salud a los setenta años, aún tiene que fatigarse y padecer dolor. En segundo lugar, nótese y adviértase que el melancólico es apocado y no sediento, porque le falta algo propio de la sed, que es el calor. Y ese calor es una propiedad de la sed que se ve en los animales calientes, como es el león. En tercer lugar, se observará que el melancólico es perezoso y lento de movimientos, porque es de naturaleza fría: pues el frío que hay en él hace lentos los miembros y los detiene de suerte que ya no son flexibles, lo mismo que el calor hace a los miembros de los hombres correr con rapidez. En cuarto lugar, se observará que el melancólico, debido a su propiedad de frialdad, es desabrido, triste, olvidadizo, indolente y torpe. En quinto lugar, el melancólico, debido a sus propiedades, tiene sólo deseos escasos y débiles, y no es muy dado al goce. Desea poco debido a su tristeza, y goza poco debido a su frialdad. También se asemeja al planeta Marte y al Sol[151].

Pero no sólo se decidía la opinión de los lectores de tales almanaques y opúsculos con esta presentación abrumadoramente negativa de la naturaleza del melancólico, sólo suavizada aquí y allá por el reconocimiento de su buena memoria, penitencia y amor al estudio, sino que fue tan poderosa la influencia de la nueva corriente inspirada por Vindiciano, reforzada después por la literatura científica popular, que ni siquiera los poetas[152] y pensadores de alto nivel pudieron librarse de ella. Ya sabemos que las ideas del melancólico que

tenían Alberto Magno y Pietro d'Abano estaban plenamente de acuerdo con la que regía en los textos sobre los temperamentos tal y como fuera primeramente formulada en las *Flores diaetarum*, y que únicamente pudieron poner a salvo la tesis principal del Problema XXX, 1 postulando un tipo especial de melancolía derivado de la «melancholia adusta»[153]. También se puede citar al más grande filósofo del siglo XV, Nicolás de Cusa, como testigo de la aceptación general de esa idea. En su obra temprana *De concordantia catholica*, que preparó para el Concilio de Basilea en 1433, pinta un cuadro vigoroso: el estado se concibe como un ser con alma, un cuerpo vivo cuyos miembros, en una comparación llevada hasta el último detalle, se corresponden con los miembros de los hombres. El final de la obra dice así:

> El rey, por lo tanto, ha de ser un tañedor de laúd, que sepa bien… conservar la armonía… y afinar la cuerda ni demasiado alta ni demasiado baja, de suerte que por el tono combinado de todas ellas suene una armonía común… De ahí que sea cometido del monarca, a guisa de doctor sabio, mantener en salud el cuerpo del estado, de modo que el espíritu vital, «per proportionabile medium», sea uno con él. Quizá observe que uno de los cuatro humores vitales se adelanta o se retrasa de la proporción debida en la combinación, y que con ello el cuerpo queda apartado de la combinación recta. Esto puede suceder por exceso de melancolía avariciosa, que da origen a las variadas pestilencias del cuerpo: usura, fraude, engaño, robo, rapiña, y todas esas artes que sirven para alcanzar grandes riquezas no con el trabajo sino sólo con cierta astucia mendaz, que no puede existir sin hacer daño al estado; o también puede suceder por disensiones coléricas, guerras, facciones y cismas, o por sanguínea

> ostentación, excesos, libertinaje y cosas semejantes, o por pereza flemática en todas las buenas obras, en la lucha diaria por el sustento y en la defensa de la patria. Entonces el cuerpo se paraliza, enfebrece, se hincha o se desangra; entonces ha de buscar él un remedio, consultar libros y prestar oídos a los médicos más sabios del estado; y cuando ha encontrado remedio debe probarlo con el gusto, la vista y el olfato…[154]

Aquí sin duda hemos de tener en cuenta que el contexto requiere una exposición prolijamente desarrollada de las características desfavorables de todos los temperamentos por igual. Sin embargo, no sólo las expresiones empleadas, sino la construcción toda de las frases de Nicolás de Cusa manifiestan claramente que la indolencia del flemático, la pugnacidad del colérico y la ostentación y voluptuosidad del sanguíneo eran, a sus ojos, cosas de mucho menor peso que los vicios «pestilentes» del melancólico avariento, ladrón, usurero y rapiñador, con sus ganancias mal obtenidas, cuyo retrato parece trazado con la más viva repugnancia.

Se puede decir que la doctrina de los temperamentos ha sido una de las partes más longevas, y en algunos aspectos una de las más conservadoras, de la cultura moderna. Aunque afectada en la superficie, no fue alterada fundamentalmente ni por el renacimiento de la idea «aristotélica» del genio, que describiremos en la tercera parte de esta obra, ni por el hecho de que la explicación humoral de los temperamentos quedara en último término reducida a un mero perfil de caracteres y emociones. En un comentario al *Regimen Salernitanum*[155] impreso en 1559, por ejemplo, las palabras «Hi vigilant studiis» sirvieron de punto de partida para una descripción larga y entusiasta de la vida contemplativa. Se citaba a Ovidio, a Quintiliano[156], a Cicerón y, por supuesto, a Aristóteles, y se encomiaban las ventajas de la disposición melancólica, a la

vez que se defendían y sustanciaban con no menor ahínco las otras afirmaciones del texto, puramente negativas. Esta actitud seguiría siendo típica de todos los tratados, aun los más eruditos, sobre los temperamentos[157].

En los escritos filosóficos populares del siglo XVIII los retratos de caracteres pintados por primera vez en la Antigüedad tardía conservan aún una estabilidad que ni siquiera hoy han perdido del todo. Buddeus[158], J. H. Becker[159], G. E. Stahl[160], Appelius[161] y otros se contentaron con rellenar los viejos contornos con colores nuevos; a la vez que elaboraban los rasgos familiares con respecto a las «inclinaciones de la mente humana, las maneras y disposiciones», ponían un mayor énfasis en la psicología de las razas y, como era de esperar, dedicaban más espacio a lo que ellos llamaban aspectos «morales e históricos». Apenas influyó en ellos el gran proceso de transformación que la imagen del melancólico había experimentado durante el Renacimiento, y que tan significativos efectos había tenido en otros ámbitos de la vida y de la literatura[162]; todos siguieron manteniendo inconmovibles la inferioridad fundamental del temperamento melancólico, siendo quizá el más obstinado Appelius, que le echaba la culpa de la avaricia, la traición y el suicidio de Judas, así como de la «despreciable pusilanimidad» de los judíos como raza; y todos adoptaron la tesis de que cada temperamento regía por turno los estadios de la vida del hombre[163]

Hasta la magnífica descripción de Kant en sus *Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime*[164] se puede incluir en esta categoría. En cuestiones materiales, Kant sigue enteramente la tradición. Cuando dice: «Dado que en la combinación flemática no suelen aparecer ingredientes de lo sublime ni de lo bello en grado particularmente apreciable, este tipo de temperamento no entra en el contexto de nuestras refle-

xiones», sigue haciéndose eco de la galénica «incapacidad para determinar el carácter». Pero, lo mismo que el texto de Vindiciano recibiera antaño una interpretación teológica de manos de Hugues de Fouilloi, así da ahora Kant una interpretación estética y ética a la doctrina tradicional de los temperamentos. Aún hace más; pues con su actitud hacia la cuestión que aquí nos interesa rompe el rígido esquema en un punto decisivo. Tal vez Kant no fuera inmune a la tesis renacentista, pero más probable es que fuera un hondo sentimiento de simpatía lo que le indujo a otorgar al carácter melancólico, aun limitados sus rasgos por la tradición, el sello de lo «sublime», y, punto por punto, interpretar cada rasgo de la melancolía como expresión de una gran conciencia moral. El melancólico, y ningún otro, representaba la idea kantiana de la virtud («La verdadera virtud basada en principios tiene algo en sí que parece acordarse óptimamente con la disposición melancólica en su sentido más moderado»). El melancólico pasaba a ser así el poseedor de un ideal de libertad, y las cadenas que antes ataban al melancólico enfermo pasaban a ser símbolo de todas las cadenas que los hombres libres aborrecen[165], ya aherrojen al esclavo o adornen al cortesano. La «tristeza sin causa» se basaba en su posesión de una escala moral que destruía la felicidad personal por la revelación implacable de su indignidad y la de los demás.

> Aquel cuyas emociones le inclinan a la melancolía no tiene ese nombre porque se sienta afligido por depresión sombría al verse despojado de las alegrías de la vida, sino porque su sensibilidad, afinada por encima de determinado nivel, o mal dirigida por alguna razón, alcanza ese estado con mayor facilidad que ningún otro. En particular, tiene el sentido de lo sublime… Todas las sensaciones de lo sublime poseen para él una mayor fascinación que los encantos efíme-

ros de lo bello… Es constante. Por eso somete su sensibilidad a principios… El hombre de disposición melancólica se cuida poco de las opiniones ajenas… por eso se fía únicamente de su juicio propio. Como los impulsos adquieren en él la naturaleza de principios, no se distrae fácilmente; también su constancia se torna a veces obstinación… La amistad es sublime, y por lo tanto es susceptible a ella. Podrá perder a un amigo voluble, pero éste no le perderá a él tan deprisa. Hasta el recuerdo de una amistad truncada sigue siendo precioso para él… Es buen guardián de sus secretos y de los ajenos. La verdad es sublime, y él odia las mentiras y el engaño. Tiene un convencimiento profundo de la nobleza de la naturaleza humana… No tolera la sumisión vil, antes bien respira libertad en un pecho noble. Desde las cadenas de oro del cortesano hasta los pesados grilletes del galeote, todas las ataduras son para él aborrecibles. Es juez severo de sí mismo y de los demás; y no pocas veces se hastía de sí mismo y del mundo[166].

Segunda parte
SATURNO, ASTRO DE LA MELANCOLÍA

Les sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
Crurent —et c'est un point encore mal éclairci—
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaqué âme était liée à l'un des astres.
(On a beaucoup radié, sans penser que souvent
Le rire est ridicule autant que décevant,
Cette explication du mystère nocturne).
Or ceux-là qui sont nés sous le signe Satume,
Fauve planète, chére aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne parte de bile.
L'imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux Teffort de la Raison.
Dans leurs veines, le sang, subtile comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En dévorant leur triste idéal qui s'écroule.
Tels les saturniens doivent souffrir et tels
Mourir —en admettant que nous soyons mortels—,
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une influence maligne.

Capítulo 1
Saturno en la tradición literaria

1. LA IDEA DE SATURNO EN LA ASTROLOGÍA ÁRABE

Casi todos los escritores de la baja Edad Media y del Renacimiento tuvieron por hecho incontestable que la melancolía, ya fuera morbosa o natural, guardaba una relación especial con Saturno, y que éste era el verdadero culpable del carácter y destino desdichados del melancólico[1]. Hoy se sigue llamando «saturnina» a la disposición sombría y melancólica[2]; y, como ha demostrado incontrovertiblemente Karl Giehlow, para un artista del siglo XVI la tarea de dibujar un melancólico era equivalente a dibujar un hijo de Saturno[3].

Esta conexión estrecha y fundamental entre la melancolía y Saturno, junto con las conexiones correspondientes entre la disposición sanguínea y Júpiter, la colérica y Marte y la flemática y la Luna o Venus, parece haber sido firmemente establecida por primera vez por ciertos escritores árabes del siglo IX. En el libro IV de su *Introducción a la astrología*, Abū Ma'šār (que murió en 885) arremete contra un cierto y primitivo «análisis del espectro», que él atribuye no a un solo autor[4] sino a la «universitas astrologorum», y que pretendía relacionar los planetas con los humores. Según esta doctrina, los astros, los elementos y los humores podían y debían enlazarse con sus colores correspondientes. El color de la bilis negra es oscuro y negro; su naturaleza, como la de la tierra, es fría y seca. Pero también el color de Saturno es oscuro y negro, por lo que también Saturno debe ser frío y seco por naturaleza. Análogamente se empareja al rojo Marte con la bilis roja, a Júpiter con la sangre y a la Luna con la flema[5]. Según se desprende de la detallada polémica de Abū Ma'šār, esta hipótesis de los colores y correlación de los planetas con los humores debe haberse tenido por teoría probada en ciertos círculos a mediados del siglo IX. El propio Abū Ma'šār atribuye a los diversos planetas las cualidades correspondientes a los temperamentos (frío y húmedo, etcétera), y les reconoce una influencia sobre la constitución física, las emociones y el carácter que en gran parte se corresponde con los efectos de los humores; pero no los relaciona sistemáticamente con los cuatro humores[6].

Cuán difundida tuvo que estar esta correlación en Oriente entre los predecesores de Abū Ma'šār y sus sucesores inmediatos es cosa que se ve, sin embargo, incluso en las traducciones latinas medievales que son nuestra única fuente de información. El maestro de Abū Ma'šār, al-Kindī (nacido a comienzos del siglo IX), distingue las cuatro partes del círculo del día según los cuatro humores. Los hombres nacidos en el primer cuadrante desde el punto oriental hasta el medio cielo son sanguíneos, los del segundo coléricos, los del tercero melancólicos, los del cuarto flemáticos[7]. El muy notable *Liber Aristotelis de cclv Indorum voluminibus*, traducido por Hugo Sanctallensis, contiene una relación semejante, que llega a nombrar a los cuatro planetas correspondientes a los humores, Venus, Marte, Saturno y la Luna[8], y da una detallada justificación teórica de esas correlaciones.

Además, aun fuera del terreno estrictamente astrológico, encontramos esa relación establecida en principio a finales del siglo X entre los llamados «Fieles de Basora» o «Hermanos de la Pureza». Bien es verdad que en el sistema ahí descrito no se incluye todavía la flema. De Saturno dicen:

> El bazo ocupa la misma posición en el cuerpo que Saturno en el mundo. Pues Saturno con sus rayos envía poderes trascendentes que penetran en todas las partes del mundo. Por medio de éstos las formas se adhieren a la materia y permanecen en ella. Del mismo modo sale del bazo el poder de la bilis negra, que es fría y seca y fluye con la sangre por las venas a todas las partes del cuerpo, y por medio de ella la sangre se coagula y las partes se adhieren unas a otras[9].

En la medida en que llegaron a Occidente, las obras de estos autores y las tesis de estos maestros contra los que se dirigía la polémica de Abū Ma'šār no tuvieron ninguna influencia considerable en Europa. Para Occidente el acontecimiento decisivo fue la traducción de Alcabitius, en cuyo conocidísimo *Introductorium maius*, con su comentario completo, vemos trazada la conexión entre los humores y Saturno, Júpiter, Marte y la Luna[10]. Alcabitius, que vivió dos generaciones después de Abū Ma'šār, en general coincide estrechamente con él, pero transmite los efectos de los planetas de una manera algo más abundante y en una ordenación más sistemática. Damos aquí los textos sobre Saturno de Abū Ma'šār y Alcabitius, tomados de los manuscritos de Leiden[11] y Oxford[12].

Abū Ma'šār (Leiden, Cod. or. 47):

> En cuanto a Saturno, su naturaleza es fría, seca, amarga, negra, oscura, violenta y áspera. A veces también es frío, húmedo, pesado y de viento hediondo. Come mucho y es sincero en la amistad. Preside las obras de humedad, ganadería y agricultura; los propietarios de

tierras, obras de construcción en haciendas, lagos y ríos; la medición de las cosas, la división de las haciendas, tierras y mucha propiedad y las haciendas con sus riquezas; la avaricia y la indigencia; los domicilios, los viajes por mar y las estancias largas en el extranjero; los viajes lejanos y malos; la ceguera, la corrupción, el odio, el dolo, la astucia, el fraude, la deslealtad, la nocividad (o daño); el retiro al interior de uno mismo; la soledad y la insociabilidad; la ostentación, el afán de poder, el orgullo, la altivez y la jactancia; aquellos que esclavizan a los hombres y mandan, así como todas las acciones de maldad, fuerza, tiranía e ira; los luchadores [?]; la esclavitud, el encarcelamiento, el secuestro, el cautiverio, el habla honesta, la cautela, la reflexión, el entendimiento, el ensayo, la meditación… el mucho pensar, la aversión al habla y a la importunidad, la persistencia en un rumbo. Muy pocas veces se encoleriza, pero cuando se encoleriza no es dueño de sí; no desea bien a nadie; rige también a los ancianos y las personas displicentes; el miedo, los reveses de fortuna, los cuidados, los accesos de tristeza, la escritura, la confusión… la aflicción, la vida penosa, los apuros, la pérdida, las muertes, las herencias, los cantos fúnebres y la orfandad; las cosas viejas, abuelos, padres, hermanos mayores, sirvientes, lacayos, mendigos y personas cuya atención requieren las mujeres [?]; los cubiertos de oprobio, ladrones, sepultureros, ladrones de cadáveres, curtidores y los que cuentan cosas; la magia y los rebeldes; la gente de baja cuna y los eunucos; el largo reflexionar y poco hablar; los secretos, y es así que nadie sabe lo que hay en él ni él lo muestra, aunque conoce toda ocasión oscura. Rige la autodestrucción y las cosas de hastío.

Alcabitius (Bodl. Marsh 663):

Es malo, masculino, por el día frío, seco, melancólico [literalmente: negruzco de mezcla], rige los padres… la ancianidad y la chochez y los hermanos mayores y ancestros, y la sinceridad en el habla y en el amor, y la ausencia de impulsos…, y la experiencia de las cosas, el guardar un secreto y ocultarlo, el mucho comer y el silencio, los negocios meditados, el entendimiento y la facultad de distinguir; rige las cosas duraderas y permanentes, como la tierra, la ganadería, la agricultura, la labranza y los oficios respetables que tienen que ver con el agua, como el mando de navíos y su manejo, y la administración del trabajo, y la sagacidad y la fatiga, el orgullo, los servidores de los reyes, los pueblos piadosos, los débiles, los esclavos, los preocupados, los de baja cuna, los pesados, los muertos, magos, démones, demonios y gente de mala fama: todo esto cuando su condición es buena. Pero cuando es maligno rige el odio, la obstinación, el cuidado, la aflicción, la lamentación, el

llanto, la mala opinión, la sospecha entre los hombres; y es apocado, proclive a la confusión, impenitente, temeroso, dado a la ira, no desea bien a nadie; rige además las ganancias avarientas, las cosas viejas e imposibles, los viajes lejanos, la larga ausencia, la gran pobreza, la avaricia para sí y para con otros, el uso de engaño, la necesidad, el asombro, la preferencia por la soledad, los deseos que matan por crueldad, la prisión, las dificultades, el dolo, las herencias, las causas de muerte. Rige también los oficios vulgares, como los de curtidor, sangrador, asistente de los baños, marinero, sepulturero, la venta de quincalla y objetos de plomo y huesos, así como el trabajo del cuero. Todo esto cuando es desafortunado. Le pertenecen la audición, la comprensión, los humores viscosos, pegajosos, negruzcos [melancólicos] y espesos, y de las partes del cuerpo el oído derecho, la espalda, las rodillas… la vejiga, el bazo, los huesos… y de las enfermedades la gota, la elefantiasis, la hidropesía, la hipocondría, y todas las enfermedades crónicas que proceden del frío y la sequedad. En la forma humana rige las circunstancias de que un niño recién nacido tenga pelo negro y rizado, vello espeso en el pecho, ojos medianos del negro al amarillo con las cejas juntas, huesos bien proporcionados, labios gruesos; el frío y la sequedad le vencen fácilmente. También se dice de él que es enjuto, apocado, delgado, estrecho, con la cabeza grande y el cuerpo pequeño, la boca ancha, las manos grandes, las piernas arqueadas, pero agradable de ver cuando camina, ladeando la cabeza, caminando pesadamente, arrastrando los pies, amigo del dolo y el engaño. Tiene la fe del judaísmo, la vestimenta negra; de los días el sábado, y la noche del miércoles… Le pertenecen el hierro, los remedios, el roble, las agallas, las letrinas, los sacos y las telas viejas y bastas, la corteza de la madera, la pimienta, el qust [una hierba], el ónice, las aceitunas, los nísperos, las granadas áridas… las lentejas, los mirobálanos, la cebada… el terebinto y todo lo que es negro, y las cabras y novillas, las aves acuáticas, las culebras negras y las montañas.

Júpiter es auspicioso, masculino, por el día cálido, húmedo, templado, y da sangre templada como la del corazón; de las edades del hombre, la juventud le pertenece…

Al recibir el choque de esta abundancia de características y correspondencias, derivadas principalmente de fuentes postclásicas (sobre todo de Ptolomeo y Vettius Valens)[13], la impresión inmediata es de total demencia. De Saturno se dice ser seco, pero a veces también húmedo. «Rige» la pobreza extrema, pero también la gran riqueza (cierto que siempre unida a la avaricia y la mala voluntad hacia los demás), la traición pero también la rectitud, los domicilios pero también las travesías largas y el exilio. Los hombres nacidos bajo él son miembros de los oficios «vulgares», esclavos, felones, pri-

sioneros y eunucos, pero también son comandantes poderosos y personas silenciosas con sabiduría misteriosa y pensamientos profundos.

Pero el orden emerge del caos tan pronto como nos remontamos a los orígenes. Para Abū Ma'šār y Alcabitius, Saturno era uno de los siete planetas dotados de poderes demoníacos, a los que «pertenecían» esencialmente determinadas clases de entidades, hombres, animales, plantas, minerales, profesiones, sucesos biológicos o meteorológicos, constituciones, caracteres y negocios de la vida cotidiana, y que ejercían una influencia decisiva sobre el destino de los hombres y el curso de todos los acontecimientos terrenales, fortaleciéndose o debilitándose el efecto de esos planetas según su posición en el firmamento en cada momento y las relaciones de unos con otros[14]. Pero la naturaleza de esos planetas venía determinada no sólo por las propiedades astronómicas y físicas que la antigua ciencia natural había atribuido a los *astros* Saturno, Júpiter y demás, sino también por la tradición heredada de la mitología antigua acerca de los *dioses*. Saturno, Júpiter, etcétera. En la astrología en general, pero sobre todo en las ideas astrológicas de los señores planetarios que habían heredado los nombres y cualidades de los grandes dioses olímpicos, se había conservado la piedad antigua en una forma aparentemente profana; y en el futuro había de mantenerse tan viva que los propios dioses convertidos en astros —es decir, aparentemente despojados de divinidad— serían objeto de veneración piadosa y hasta de culto formal durante siglos[15], mientras que los no convertidos en astros —Hefesto, Poseidón y Atenea— siguieron existiendo únicamente en los compendios eruditos y los opúsculos morales alegóricos; incluso su resurrección en el humanismo del Renacimiento fue cuestión, hasta cierto punto, de formulismo literario.

Aun en las fuentes de donde procedía la idea astrológica árabe de Saturno, las características del primitivo Saturno latino, dios de las cosechas, se habían fundido con las de Kronos, hijo de Urano, a quien Zeus había destronado y castrado, así como con Crono, el dios del tiempo, a quien a su vez se había equiparado con los dos primeros ya en la Antigüedad; por no hablar de las influencias orientales antiguas, cuya significación sólo podemos calibrar de una manera aproximada. Cuando se piensa, además, que todas esas definiciones mitológicas estaban mezcladas a su vez con definiciones astronómicas y científicas, y que la especulación astrológica (esto es, fundamentalmente mágica), razonando por analogía, deducía un cúmulo de asociaciones más o menos indirectas de cada predicado dado, la naturaleza aparentemente caótica de un texto como los de Abū Ma'šār o Alcabitius resulta perfectamente inteligible.

2. SATURNO EN LA LITERATURA ANTIGUA

a) Kronos-Saturno como figura mítica

Desde el comienzo, la idea del dios Kronos, divinidad que al parecer era venerada antes de la época clásica de Grecia, y de cuyo carácter original no sabemos prácticamente nada[16], se distinguió por una marcada contradicción interna o ambivalencia. Es verdad que también los otros dioses griegos aparecen casi todos bajo un aspecto dual, en el sentido de que a la vez castigan y bendicen, destruyen y ayudan. Pero en ninguno de ellos es tan real y fundamental este aspecto dual como en Kronos. La naturaleza de Kronos es dual no sólo en cuanto a su efecto sobre el mundo exterior, sino también en cuanto a su destino propio —personal, por así decirlo—, y este dualismo es tan marcado que bien podríamos decir que Kronos es el dios de los contrarios. Los epítetos homéricos, repetidos por Hesiodo, describían al padre de los tres señores del mundo, Zeus, Poseidón y Hades (según aparece en la *Ilíada*) como «grande» y «de torcido consejo»[17]. Por una parte era el dios benigno de la agricultura, cuyas fiestas de recolección celebraban juntos los hombres libres y los esclavos[18], el señor de la Edad de Oro en que los hombres tenían abundancia de todas las cosas y disfrutaban de la felicidad inocente del hombre natural de Rousseau[19], el señor de las Islas de los Bienaventurados[20] y el inventor de la agricultura[21] y de la edificación de ciudades[22]. Por otra parte era el dios triste, destronado y solitario que habitaba «en el último confín de la tierra y el mar»[23] «desterrado bajo la tierra y los abismos del mar»[24]; era «señor de los dioses del subsuelo»[25]; vivía como prisionero[26] o cautivo[27] en el Tártaro, o más abajo de él, y más tarde llegó a pasar por dios de la muerte y de los muertos. Por una parte era el padre de los dioses y de los hombres[28], por otra era el devorador de niños[29], comedor de carne cruda (ὠμηστήρ), consumidor de todo, que «se tragó a todos los dioses»[30] y exigía sacrificios humanos a los bárbaros[31]; castró a su padre Urano con la misma hoz que, en mano de su hijo, le pagó en la misma moneda e hizo infecundo al procreador de todas las cosas: una hoz que, preparada por Gea[32], era a la vez instrumento de la más horrible afrenta e instrumento de la recolección.

La equiparación del Kronos griego con Saturno, el dios romano de los campos y las cosechas, confirmó la contradicción latente sin acentuarla particularmente. El Saturno romano no era en un principio ambivalente, sino netamente benigno. En la imagen general del híbrido Kronos-Saturno, la fusión del dios griego con el romano determinó un aumento de los rasgos positivos, al añadir los atributos de guardián de la riqueza, supervisor de un sistema de cuenta por pesos y medidas e inventor de la acuñación de moneda[24], y de los rasgos negativos al añadir los del fugitivo perseguido[34]. Frente a esto, sin embargo, la ambivalencia del Kronos griego aumentó cuando la

idea del dios mítico se relacionó, para fundirse en seguida, con la del astro que aún hoy sigue llamándose Saturno.

b) Kronos-Saturno como planeta

Franz Cumont ha explicado cómo vino a relacionarse el dios Kronos con el astro Saturno, en la medida en que ha sido posible alguna explicación[35]. Los griegos, cuya religión primitiva apenas contenía elementos de culto a los astros, en un principio conocieron sólo los planetas Φωσφόρος y Εσπερος, que parecían preceder al sol en su salida y su ocaso; no parecen haber sido identificados como uno solo hasta la época de los pitagóricos, o incluso de Parmenides. El hecho de que además de ese planeta, el más visible, había otros cuatro que hacían su recorrido por el zodíaco se lo comunicaron a los griegos los babilonios, que desde tiempo inmemorial reconocían claramente a los planetas como tales, y los adoraban como dioses del destino: a Mercurio como Nebu, dios de la escritura y la sabiduría, a Venus como Ishtar, la gran diosa del amor y la fertilidad, a Marte como Nergal, dios severo de la guerra y el infierno, a Júpiter como Marduk, el monarca regio, y a Saturno como el extraño dios Ninib, de quien poco más se sabe sino que a veces se le consideraba el representante nocturno del Sol, y por lo tanto pasaba por ser, a despecho de Marduk, el «más poderoso» de los cinco planetas.

Así, con la única excepción de Fósforo-Héspero, los planetas se aparecieron a los griegos desde el primer momento no sólo como astros sino como divinidades, con las cuales era casi inevitable equiparar a los dioses griegos indígenas. Nebu tenía que ser Hermes, Ishtar Afrodita, Nergal Ares y Marduk Zeus; y Ninib tenía que ser Kronos, con su crueldad y su ancianidad (su edad se correspondía con la duración de su revolución, en marcado contraste con la marcha acompasada de su «hijo» y el raudo movimiento de sus «nietos»); y su destronamiento ensombrecía sus peculiares poderes, pero en modo alguno los aminoraba.

Ahora bien, este grupo original de igualdades, que apareció por primera vez en forma completa en el texto platónico tardío *Epinomis*[36], quedó trastocado por el creciente influjo de elementos orientales en el período helenístico. Según el país en el que tuviera lugar el proceso, los planetas Zeus o Afrodita se asociaron con Bel o Baltis, o con la Gran Madre, o con Osiris e Isis; el planeta Ares con Heracles; el planeta Kronos con la Némesis egipcia, y así sucesivamente. Los astrónomos quisieron atajar esa confusión reemplazando la multiplicidad de nombres mitológicos por un sistema de nomenclatura uniforme erigido sobre una base puramente fenoménica. Mercurio sería Στίλβων, el centelleante, Venus Φωσφόρος, el que trae la luz, Marte Πυρόεις, el ígneo, Júpiter Φαέθων, el brillante, y Saturno

Φαίνων, el luciente. Pero debido a su carácter no personal, esta terminología, que muy probablemente procedía de fuentes babilonias de tipo más científico, tuvo tan poca fuerza para imponerse a los viejos nombres mitológicos como, pongamos, tuvieron los nombres artificiales de los meses en la Revolución Francesa para suplantar a los tradicionales. Los romanos no intentaron nunca traducir la serie Στίλβων - Φαίνων (Isidoro de Sevilla seguía usando las palabras griegas), y el auge de la astrología como «religión» que caracteriza al Imperio tardío inclinó decisivamente la balanza en favor de la nomenclatura «mitológica». Al final de la república encontramos la perífrasis «el astro de Kronos» sustituida por el simple «Kronos», y «astro de Saturno» sustituido por el simple «Saturno»[37]. Con ello se completaba de una vez por todas la identificación mítica de los planetas con lo que el mundo occidental hasta entonces había considerado únicamente sus divinidades «correspondientes».

I. Kronos-Saturno en la astrofísica antigua

Al principio los griegos desarrollaron la doctrina planetaria que se les había transmitido en la época clásica en una dirección puramente científica. Aquí parece que desde el primer momento se adoptó un punto de vista astrofísico junto al puramente astronómico.

Epígenes de Bizancio, que según se cree vivió en los comienzos del período alejandrino, y por lo tanto habría sido uno de los primeros mediadores entre Babilonia y la Hélade, clasificó a Saturno como «frío y ventoso»[38]. El adjetivo «frío», concordante tanto con la gran distancia del planeta al Sol como con la avanzada edad del dios, siguió adherido a Saturno a lo largo del tiempo y nunca fue cuestionado. La propiedad de sequedad, implícita en el «ventoso», chocaba, en cambio, con el hecho de que los textos pitagóricos y órficos describieran al Kronos mítico como justamente lo contrario, a saber, el dios de la lluvia o del mar[39]; y esto explica que en la literatura posterior, y sobre todo en los textos astrológicos, nos tropecemos tan a menudo con la singular definición «natura frigida et sicca, sed accidentaliter humida», o algo por el estilo: contradicción que sólo se puede explicar, si es que se explica, con ayuda de laboriosas argumentaciones[40].

Si fue realmente Posidonio quien redujo las cualidades elementales de los planetas a un sistema ordenado[41] es cosa que no nos atrevemos a juzgar, pero no es arriesgado afirmar que fue dentro del marco del sistema estoico donde la doctrina cobró su pleno significado[42]. Hasta la formación de un sistema cosmológico en el que lo que determinaba la estructura básica del universo eran los contrarios de calor y frío no revelaron las cualidades atribuidas hasta entonces, más o menos arbitrariamente, a los astros una ley de la naturaleza general y universalmente aplicable, válida tanto para las cosas

celestes como para las terrenales, y que por lo tanto establecía por primera vez una conexión racionalmente comprensible entre uno y otro conjunto. A Saturno, que era frío debido a su distancia del Sol (si los estoicos lo consideraban húmedo o seco no lo sabemos), se asoció primero, y subordinó finalmente, todo lo frío de la tierra; y está claro que esa corporeización de las cualidades planetarias en un marco universal de leyes naturales debió de acercar considerablemente al pensamiento griego el postulado básico de la astrología, a saber, la dependencia de todas las cosas y sucesos terrenales de la «influencia» de los cuerpos celestes.

La filosofía estoica, sin embargo, había preparado el terreno para el reconocimiento de creencias astrológicas en otras dos direcciones. En primer lugar estaba la aceptación estoica de la idea de «Moira», que se concebía a la vez como ley de la naturaleza y como Destino[43], y que, a la vista de esta significación dual, forzosamente tenía que propiciar el fatalismo astrológico. En segundo lugar estaba la desintegración racionalista de los mitos religiosos, que permitiría a épocas posteriores identificar las propiedades de los astros, considerados como cuerpos materiales, esto es, como fenómenos naturales, con las de las divinidades cuyos nombres ostentaban. Los propios estoicos no completaron esta fusión, pero el efecto de reducir los mitos a una significación racionalista y alegórica fue despojar a los dioses de su categoría de «personas»[44], de suerte que sus características y destinos, separados de su contexto mítico y conservados únicamente como rasgos aislados, ya no contrastaban con las propiedades que se atribuían a los astros en cuanto fenómenos naturales, antes bien podían fundirse con ellas llegado el momento adecuado.

El momento llegó cuando la pregunta acerca del destino del individuo, dictada por una urgencia psicológica secular, encontró tan escasa respuesta en los diversos sistemas filosóficos como en la religión oficial que esos mismos sistemas habían desplazado, y se buscó una respuesta nueva que satisficiera a la fe más que a la razón. Sobre el destino del individuo en el mundo futuro, la respuesta se dio en los cultos mistéricos, cada vez más extendidos, entre los cuales triunfaría finalmente el cristianismo. Pero sobre el destino del individuo en este mundo la respuesta se halló en la astrología de la Antigüedad tardía, cuyo desarrollo y reconocimiento fueron coetáneos de la adopción de las religiones mistéricas. Por medio de esta astrología, los viejos motivos mitológicos que el estoicismo había secularizado —asegurando así su supervivencia— volvieron a ser «míticamente activos». Combinados con las concepciones científicas originales, suministran el fondo del cuadro pintado por Abū Ma'šār y Alcabitius.

II. Kronos-Saturno en la astrología antigua

Los elementos astrológicos de la antigua astronomía oriental llegaron a conocimiento de los griegos por las mismas fechas que los astronómicos, pero es significativo que fuera un caldeo, y no un griego, quien los desarrollara sistemáticamente y los resumiera. Nos referimos a Beroso, nacido hacia el 350-40 a. C. y en sus comienzos sacerdote del templo de Bel en Babilonia, de quien se dice que fundó una escuela de astrología en Cos; dedicó una obra titulada *Babyloniaca* al seléucida Antíoco I[45]; este compendio de todo el saber babilónico sobre los astros parece haber sido la fuente principal para los escritores del Imperio tardío. Para los propios griegos, el lado astrológico de ese saber quedaba tan eclipsado por el astronómico que sabemos muy poco sobre el contenido real de la astrología «más antigua», es decir, anterior a Augusto, y menos aún sobre sus definiciones de la naturaleza y efecto de los planetas[46]. Una cosa, sin embargo, se puede afirmar con cierta seguridad, y es que la división de los planetas en «benéficos» y «maléficos» que ya era de dominio general en el siglo I a. C. y se suele calificar de «caldea», tuvo que ser importada bastante tiempo antes. Según este sistema de división, que constituyó la base de todas las afirmaciones astrológicas de los autores romanos y representó también los días de la semana nombrados según los planetas como «favorables» o «no favorables», dos de los planetas, Júpiter y Venus, eran siempre «benéficos» por naturaleza; otro, Mercurio, era «neutro», y dos, Marte y Saturno, eran «maléficos»[47], Y está claro que esta doctrina, que mostraba la complicada naturaleza de Saturno bajo una luz marcadamente siniestra y perniciosa[48], tuvo gran importancia para la posterior asignación de la melancolía a la esfera de ese planeta.

Así, en los pocos versos de Manilio —una de las más antiguas afirmaciones astrológicas sobre la naturaleza de Saturno que han llegado hasta nosotros— encontramos un señor celeste de carácter extrañamente sombrío. Derribado de su trono y expulsado del umbral de los dioses, Saturno ejercía sus poderes en «el extremo opuesto del eje del mundo» y regía los «fundamentos» del universo, esto es, la parte más baja de los cielos, llamada «imum coeli», con el resultado de que también veía el mundo desde la perspectiva contraria, desde un punto de mira esencialmente hostil. Y así como su propio destino mítico había estado determinado por su paternidad, así ahora como potencia planetaria tenía en sus manos la suerte de todos los padres y hombres ancianos[49].

Lo significativo de esta somera descripción —aparte de la coloración sombría del retrato de Saturno— está en la fusión de doctrina científica, y especialmente estoica, y mitología, así como en la aparición de un tipo de especulación cada vez más autorizada, señalada por la clasificación de conjuntos de relaciones con escasa conexión racional o lógica entre sí. La visión

astrológica, tal como aparece en Manilio, tiene algo en común con la estoica; ambas se interesan por los viejos mitos sólo en la medida en que elementos aislados de los mismos se puedan interpretar de forma aplicable a la definición de un fenómeno natural. Difiere de la visión estoica, sin embargo, en primer lugar porque la idea de la divinidad ya no se mantiene aparte de la del astro conocido por el mismo nombre, antes bien se identifica con ella; en segundo lugar, porque la naturaleza de esa fuerza estelar que ahora comprende tanto el dios como el cuerpo celeste tiene importancia para los astrólogos sólo en tanto en cuanto pueda ejercer una influencia directamente detectable sobre el hombre y su destino; y en tercer lugar porque el método de interpretación de los mitos ya no es el de la alegoría abstracta, sino un método de analogía concreta. Ya no se dice: «Saturno significa el Tiempo porque el Tiempo devora los sucesos temporales como Saturno devoró a sus hijos», sino: «Saturno, arrojado del Olimpo al Hades, gobierna la región más baja del globo celeste», o: «Saturno, él mismo anciano y padre, determina el destino de los ancianos y los padres».

Los astrólogos posteriores siguieron ampliando estas relaciones fundadas en analogías «estructurales», con lo que el retrato todavía muy somero que hace Manilio de los dioses planetarios y sus poderes alcanzó una forma cada vez más rica, más definida y al mismo tiempo más complicada, mientras que, por otra parte, los atributos mitológicos originales de los dioses que Manilio todavía mencionaba («deiectus et ipse Imperio quondam mundi solioque deorum», etcétera) parecen haberse desvanecido poco a poco del recuerdo de los autores y lectores, y ahora sólo se pueden reconstruir mediante un análisis retrospectivo.

Un exponente relativamente temprano de esta caracterización astrológica plenamente desarrollada fue el escritor del siglo II Vettius Valens[50], cuya obra se inicia con una descripción detallada de la naturaleza e influencia de los planetas y, en lo que se refiere a esta descripción, tiene mucho en común con los textos árabes tempranos[51]. En su exposición, Saturno, a quien a la manera greco-egipcia llama también «el Astro de Némesis», gobierna un vasto número de tipos de hombres, y de hecho no sólo los gobierna sino que los genera: a él están subordinadas también una serie de sustancias (como el plomo, la madera y la piedra), partes del cuerpo, enfermedades (sobre todo las causadas por el frío o la humedad) y formas de muerte (sobre todo el ahogamiento, el ahorcamiento, el encadenamiento y la disentería).

El origen de estas correlaciones, que evidentemente se han incorporado a los textos árabes, se puede seguir sin dificultad hasta el verdadero núcleo mitológico de la concepción. El mismo Vettius Valens nos dice que la agricultura y la ganadería pertenecen a Saturno, διὰ τὸ τῆς γῆς αὐτὸν

κυριεύειν. Su asociación con el celibato y la carencia de hijos, la viudez, el abandono de niños, la orfandad, la violencia y la malevolencia oculta se pueden explicar por las desdichadas experiencias del Kronos griego en su vida familiar; su asociación con los tristes, los preocupados y maltratados, los mendigos, las cadenas, el cautiverio y la ocultación se deriva de su derrocamiento y prisión en el Tártaro; la atribución a él de «autoridad», «tutela», gran fama y alto rango se debe a su posición original como señor del mundo y rey de los dioses. El patrocinio de la tierra, la madera, la piedra, la agricultura y la ganadería claramente se deriva de las cualidades del Saturno italiano, dios de las cosechas[52]; y el patrocinio de los viajeros procede de su larga y arriesgada huida al Lacio[53]. Por otra parte, la asignación de las lágrimas, de los que trabajan con objetos húmedos, del daño y las enfermedades causadas por el frío y la humedad, de la vejiga, de las glándulas, de la muerte por ahogamiento, etcétera, se basa en la interpretación pitagórica y órfica de Kronos como dios marino y fluvial[54]. Pero ahora se hace algo que Manilio sólo había intentado modestamente. Todos esos rasgos míticos se reinterpretan como tipos de cosas y sucesos terrenales; las diversas experiencias y cualidades del dios se materializan, por así decirlo, en categorías de sustancias terrenales, y, sobre todo, en categorías del carácter y destino humanos.

Desde ese momento fue posible, pues, que los astrólogos relacionaran las categorías de hombres y sustancias derivadas del mito con otras derivadas de concepciones puramente naturales. En primer lugar, como en Manilio, las propiedades astronómicas y físicas de Saturno como cuerpo celeste se podían condensar en tipos de naturaleza y destino. La lentitud de su revolución confería a los nacidos bajo él el carácter de indolencia, y llevaba a considerarle señor del plomo (nosotros todavía decimos «pies de plomo» y «pesadez plúmbea») y causa de las litigaciones prolongadas. La cualidad de frialdad que universalmente se le atribuía generaba ciertas enfermedades, tales como la hidropesía y el reumatismo, sobre todo si se combinaba con humedad, siendo esto también de origen mitológico. Vemos que algunas de estas afirmaciones proceden de una clase de analogía que hasta ahora no habíamos encontrado; la fórmula que las sustenta ya no es: «Lo mismo que el propio Kronos estuvo encadenado en el Tártaro, así los hijos de Saturno sufren prisión a menudo», sino más bien: «Así como Saturno es frío y húmedo, y la hidropesía y el reumatismo son causados por el frío y la humedad, así la hidropesía y el reumatismo son propios de Saturno». Por este sistema de analogía indirecta, la idea astrológica de Saturno podía incluir ahora un tercer grupo de predicados que en sí mismos no guardaban relación con atributos míticos ni astrofísicos, sino que eran, si cabe decirlo así, de origen secular, y poseían una significación muy especial dentro de nuestro contexto.

Era todo el área de conocimientos obtenidos por la fisiognómica, la caracterología y la ética popular, ellas mismas totalmente independientes del saber acerca de las estrellas[55].

El Kronos mítico se distinguía por una fisonomía muy concreta: una ancianidad triste o pensativa[56], y sobre todo ciertos rasgos, a menudo negativos. Estas cualidades humanas, como acabamos de ver, pudieron aplicarse primero por analogía directa a la naturaleza y el destino de los tristes, los viejos, los carentes de hijos, los malévolos, etcétera[57]. Pero desde el momento en que la característica especial de un dios pasó a ser un tipo general de carácter humano entraron en juego aquellas ciencias que desde Aristóteles aspiraban a explorar la estructura física y mental del hombre. Los tipos puramente «naturales» que ellas habían establecido tenían mucho en común con los tipos «planetarios» de seres y destinos deducidos indirectamente de la naturaleza de los dioses planetarios, del mismo modo que las enfermedades que se decían causadas por los astros concordaban con las ideas de la medicina. Ese acuerdo era tan completo que no pudo dejar de seguirle una nueva analogía «indirecta», la inclusión en la astrología de tipos «conexos» tomados de la fisiognómica y la caracterología. Así vinieron a incluirse entre los «saturninos» los rudos, los mezquinos, los egoístas, los avaros, los calumniadores y demás, y así los saturninos vinieron a identificarse con los melancólicos. El mismo procedimiento, el de la fisiognómica y la caracterología helenísticas, fue empleado, según vimos, por los humoralistas del Imperio tardío a la hora de construir los «cuatro temperamentos»; y ahora lo vemos empleado por la astrología del Imperio tardío para construir sus tipos «planetarios».

Por lo que concierne al carácter melancólico en la doctrina de los temperamentos, ya hemos señalado que había adquirido los importantes atributos de amargura, abatimiento, acaparamiento de dinero y cicatería[58]. Estos tipos fisiognómicos y caracterológicos, con sus cualidades esenciales, se utilizaron ahora para describir el carácter igualmente pesimista, solitario y frío del saturnino, reforzados (mediante nuevas analogías) por descripciones derivadas del estudio patológico de la melancolía[59]. Una tabla basada exclusivamente en Vettius Valens (véase la página 156) pondrá de manifiesto los perfiles generales de esta conexión.

El recurso a otras fuentes astrológicas de la misma fecha o sólo ligeramente posteriores permitiría acrecentar considerablemente el número de esas analogías. La cualidad de la voracidad, por ejemplo, cuyo origen mítico está claro, y que postulaban casi todos los astrólogos, encontró su analogía, ya en Aristóteles, en la semiótica del melancólico[60]; el poema *Aetna* calificaba a Saturno de «stella tenax»[61], en correspondencia con la descripción

del melancólico como constante y firme (ἑδραιον καὶ βέβαιον), y también como «stabilis»; Julián de Laodicea atribuyó a Saturno la autocracia[62], en correspondencia con la naturaleza «tiránica» del melancólico en Platón[63]; Rhetorius le llamó silencioso y atribuyó a su influencia la inclinación a ser supersticioso[64]; y Ptolomeo, en su lista de hombres gobernados sólo por Saturno, tales como los avaros, los codiciosos y los acaparadores, agregó también los pensadores profundos[65].

Lo que reconocidamente seguía faltando en toda esta astrología del Imperio tardío era una distribución definida y constante de los cuatro humores entre ciertos planetas, en particular la asociación definida y constante de la bilis negra con Saturno. Vettius Valens y sus sucesores del Imperio tardío sí mencionaron a Saturno en relación con la bilis negra, con el bazo y con las correspondientes condiciones físicas y mentales, pero en su caso se trataba de una relación o todavía no universal o todavía no específica. O bien decían, en términos generales, «el bazo está gobernado por Saturno», en cuyo caso no era un patrocinio específico, porque el bazo aparecía juntamente con los huesos, la vejiga, el oído derecho, etcétera[66];

Postulados de Saturno (según Vettius Valens)	(a) Πικρός áspero, acerbo (cf. Vettius Valens: τῇ δὲ γεύσει στυφός de gusto acerbo)	(b) Ἀ θυμος, abatido, desanimado (cf. Vettius Valens: κατάστυγνοι, πολυμέριμνοι, κακοπαθεῖς, πένθη, δάκρυα muy tristes, llenos de preocupaciones, desdichados, duelo, lágrimas)	(c) Μικρόψυχος pusilánime (cf. Vettius Valens: μικρολόγοι: quisquillosos, mezquinos)	(d) Miser: aficionado a amasar dinero (cf. Vettius Valens: μισθωταί τε κτημάτων καὶ τελῶναι: recaudadores y cobradores)	Postulados de la melancolía
ἑαυτοὺς καταῤῥίπτοντες se rechazan a sí mismos					Las tendencias suicidas del melancólico
μονότροποι tienen gustos solitarios					Conversationem humanam fugiunt, rehuyen el trato de los hombres πάτον ἀνθρώπων ἀλεείνων, esquivan los senderos de los hombres
τυφώδεις delirantes					νωθροί καὶ μωροί perezosos y estúpidos
ἀποκρύπτοντες τὴν δολιότητα ocultan su astucia					subdoli, perfidi astutos, pérfidos
κατανενευκότες, ὑποκρινομένην τὴν ὅρασιν ἔχοντες cabizbajos, hipócritas al mirar	τὸ πρόσωπον σεσηρός rostro contraído	ὄμματα κατακεκλασμένα ojos huidizos		in quo aliquid inclinationis est aire ausente	κατηφείς baja los ojos aspectu assiduo in terram mira continuamente al suelo
αὐχμηροί entecos	ισχνός delgado	ισχνός delgado	ισχνός delgado	delgadez	delgadez a pesar de comer mucho, miembros flacos
μελανοείμονες	μελανόχρως,			pelo negro	μελανόψιοι,

vestidos de negro	μελάνθριξ de tez morena, de cabello negro			como señal del avaro	μελάντριχοι de ojos negros, de cabello negro
ταπεινότης corta estatura		ταπεινός de corta estatura		mala figura	
νωχελία lentitud		ταῖς κινησεσιν ἀπηγορευκῶς hacen gestos defensivos			somniculosi soñolientos
τῇ χρόα καστορίζων carnes tirando a azafranadas					el mal olor del melancólico[67]

o bien hablaban de algún efecto específico de Saturno sobre la bilis negra y las condiciones relacionadas con ella, en cuyo caso este efecto no era ni permanente ni exclusivo de Saturno, sino que estaba condicionado por la posición momentánea de Saturno en el firmamento, o incluso por la acción conjunta de Saturno y otros planetas[68]. Como ejemplo podemos tomar un extracto del astrólogo Doroteo (no posterior al comienzo del siglo II), cuya obra se conserva sólo en fragmentos, o en paráfrasis griegas o latinas en prosa, a pesar de que los árabes del siglo X la conocieron aún en su forma completa[69]. En su poema, Doroteo declaraba que cuando el frío Saturno entraba en conjunción con el caliente Marte se dificultaban los trabajos, y la bilis negra se activaba[70].

Es comprensible que en el Imperio tardío no se estableciera ninguna conexión duradera entre Saturno y la melancolía como enfermedad, menos aún entre Saturno y la melancolía como temperamento. En la época en que se desarrolló la astrología del Imperio tardío, el sistema de los cuatro temperamentos estaba aún haciéndose, y no alcanzó una forma mínimamente estable hasta el siglo IV[71]. Las «crasis» galénicas se podían encarnar más fácilmente en la doctrina astrológica de los planetas que los cuatro humores, y eso fue de hecho lo que intentó un astrólogo tan estrictamente científico como Ptolomeo[72]. Además, para cuando la teoría de los cuatro humores estuvo firmemente establecida, el mundo occidental había perdido temporalmente todo interés en seguir desarrollando la astrología[73]. El problema de cómo armonizar los cuatro humores con los siete planetas sólo lo volvieron a suscitar los eruditos orientales de la Edad Media. Pero las condiciones de una tal conexión estaban implícitas en la astrología del Imperio tardío, y esa conexión estaba tan prefigurada en todos sus aspectos esenciales que lo único que faltaba eran una formulación y una codificación explícitas.

Ni siquiera en la figura preponderantemente negativa de Saturno pintada por Vettius Valens faltaban rasgos positivos («gran fama y alto rango»), y vemos que más tarde esos rasgos positivos crecieron en número y se definieron con mayor nitidez al hacerse dependientes de una posición definida del planeta, y con ello más claramente diferenciables de sus influencias generalmente desfavorables.

Los hijos de Saturno eran en general los más infelices de los mortales, y, a la hora de distribuir las siete edades del hombre entre los siete planetas, a Saturno se le asignó la última y más triste fase de la existencia humana, es decir, la vejez, con su soledad, su deterioro físico y mental y su desesperanza[74]. Y sin embargo ese mismo Saturno, según Manetho, «in peculiaribus suis domibus», podía no sólo significar riquezas y lujo, sino también producir hombres felices, versátiles y sociables durante toda su vida[75]. En otro lugar leemos que en ciertas constelaciones engendra médicos, geómetras[76] y hombres capaces de profetizar por libros ocultos y conocedores de muchos ritos esotéricos de los misterios[77]. Firmico y el autor de otro texto griego estrechamente relacionado atribuyen a Saturno el poder de producir «en la quinta casa, reyes, estadistas y fundadores de ciudades», y «en la novena casa, hasta famosos magos y filósofos, así como excelentes adivinos y matemáticos [es decir, astrólogos], que siempre profetizan correctamente, y cuyas palabras poseen, por así decirlo, autoridad divina»[78].

La valoración positiva de la influencia de Saturno que se encuentra en éstos y otros pasajes semejantes, y que fue en parte adoptada por los astrólogos árabes (cuya concepción aparece, pues, bastante menos homogénea que la de Vettius Valens), a su vez puede haberse derivado en parte de ciertos aspectos de los mitos saturnianos. Por ejemplo, las riquezas, la fundación de ciudades, la asociación con la geometría, el conocimiento de todo lo secreto u oculto, se pueden seguir inmediatamente hasta los mitos de la £dad de Oro, de la colonización de Italia y de la estancia en «el Lacio», o quizá del destierro de Saturno al submundo oculto[79]. En lo que se refiere, sin embargo, a las cualidades puramente mentales atribuidas a algunos hijos de Saturno especialmente afortunados, a saber, la capacidad para la reflexión filosófica profunda y para la profecía y el sacerdocio, hay que contar con la influencia de una idea de Saturno que no tenía ningún nexo con la astrología pero había empleado la misma materia prima mítica y astrofísica para componer un cuadro muy distinto. Esta idea de Saturno, que la astrología, por supuesto, sólo pudo asimilar gradualmente, era la de los neoplatónicos, y su uniformidad, su redondez, su positividad esencial presentaban un contraste tan claro con la compleja y preponderantemente negativa idea astrológica de Saturno

como el de la idea «aristotélica» de la melancolía con la de las escuelas de medicina.

III. Kronos-Saturno en el neoplatonismo

Cuando el neoplatonismo hizo uso de los mismos datos míticos y científicos que la astrología no fue para subordinar este mundo en su conjunto a la influencia determinante de los astros, sino para encontrar una unidad metafísica que pudiera dar sentido a toda la existencia física. Esa unidad suprema desciende gradualmente y se ramifica en la multiplicidad de las cosas terrenales, pero los fenómenos se escalonan en series (σειραί) verticales que alcanzan por grados hasta los minerales inmóviles[80]. El principio que gobierna estas «cadenas del ser» se simbolizó en los cuerpos celestes, que ocupaban una posición intermedia entre este mundo y «el lugar que hay sobre los cielos». De ahí que las series neoplatónicas fueran comparables a las categorías astrológicas, porque unas y otras asociaban ciertos grupos de fenómenos terrenales con ciertos planetas, así como con ciertos signos del zodíaco. Pero las categorías neoplatónicas no implicaban, en un principio, ninguna relación causal en el sentido de predestinación astral[81]. Los cuerpos celestes eran vistos, por una parte, como símbolos metafísicos a través de los cuales se hacían visibles los diversos grados de la estructura del Todo, y, por otra, como principios cosmológicos con arreglo a los cuales se ordenaban las emanaciones del Todo-Uno hasta el mundo material, y viceversa, la ascensión desde el mundo material hasta el ámbito del Todo-Uno. Así, los fenómenos que componían las series verticales guardaban relación unos con otros no por ser determinados, ni menos aún generados, por Saturno, Júpiter o Marte, sino únicamente porque, en una forma transmitida por Saturno, Júpiter o Marte, y con ello modificada en cierta medida, tenían parte en la naturaleza del Todo-Uno.

De esto[82] se deduce claramente que en el neoplatonismo no era posible que un astro tuviera una influencia esencialmente maligna. Hasta el más ruin de los planetas seguía estando más cerca de lo divino que el mundo material. Hasta el planeta al que mítica o físicamente se considerase el más maléfico y dañino era transmisor de fuerzas que por su propia naturaleza sólo podían ser buenas. Este principio está expresado con máxima claridad por Jámblico[83]:

> De esta manera todos los dioses visibles del cielo [es decir, los astros] son, en cierto sentido, incorpóreos. La cuestión siguiente está en la duda de cómo unos pueden obrar el bien y otros el mal. Esta idea está tomada de los astrólogos, pero confunde totalmente la realidad de las cosas. Pues en verdad todas las divinidades astrales son buenas y causa de bien, porque todas por igual tienen la mirada

puesta en el bien y completan sus recorridos conforme a sólo lo bueno y lo bello… El mundo del devenir, sin embargo, por ser en sí mismo multiforme y estar compuesto de diferentes partes, a causa de su propia inconsistencia y fragmentación puede absorber estas fuerzas uniformes y homogéneas sólo de una manera contradictoria y fragmentaria.

Esta interpretación positiva de la influencia astral beneficiaba relativamente a Saturno más que a ningún otro de los planetas. Ni que decir tiene que incluso Marte, que antes era también «maléfico», pasó a ser con el neoplatonismo un principio no menos positivo que Saturno. Pero Saturno poseía la doble propiedad de ser el primer padre de todos los demás dioses planetarios, y de tener su asiento en el cielo más alto. Esas dos cualidades, que originalmente debieron estar relacionadas entre sí[84], le aseguraban una supremacía incontestada en el sistema neoplatónico, que en esto como en otras cosas pretendía reconciliar tesis platónicas y aristotélicas. La jerarquía de principios metafísicos que se remontaba a Platón, según la cual lo generador tenía precedencia sobre lo generado[85] se enlazaba con el principio de Aristóteles del pensamiento «topológico», según el cual una posición más elevada en el espacio significaba un mayor valor metafísico.

Así, en el neoplatonismo Kronos vino a ser la figura más exaltada del panteón interpretado filosóficamente. Según Plotino simbolizaba el Intelecto (Νοῦς), frente a Zeus, que representaba el Alma[86]. El mito de que devorase a sus hijos se podía interpretar en el sentido de que el intelecto, hasta que alumbra el alma, retiene a su progenie dentro de sí[87]; y hasta la castración de Urano por Kronos, seguida del destronamiento de Kronos por Zeus, podía adquirir sobre esta base una explicación metafísica[88].

Esta glorificación de Saturno como representante no del poder terrenal y las riquezas sino del poder de pensamiento más puro y elevado podía invocar en su respaldo al propio Platón, que, lo mismo que había interpretado la locura como «furor divino», ahora vino a ser la autoridad para la nueva nobleza que se otorgaba a Saturno. No sólo había colocado Platón la idea de la Edad de Oro formada por Hesiodo en el primer plano de sus observaciones políticas, sino que también había preparado el terreno para la equiparación de Kronos con el Νοῦς. Las etimologías del *Cratilo* son hasta cierto punto irónicas. Pero un nombre era esencialmente la condensación de un mito, y la etimología de un nombre su explicación mágica por medio de imágenes. Es comprensible, pues, que los neoplatónicos tomaran literalmente las palabras irónicas de Platón cuando decía:

A primera vista pudiera parecer irreverencia llamar a Zeus hijo de Kronos, pero está muy en razón decir que tiene que ser vástago de

un intelecto poderoso. Pues la palabra κόρος no quiere decir «hijo», sino que significa la mente misma pura e incontaminada[89].

Además, en los pasajes donde Platón trata en forma mítica del nacimiento del estado, se menciona a Kronos como un dios amigo de la humanidad, bajo cuyo gobierno prevalecían el contento, la modestia, la ley y la bondad alegre, de modo que a los hombres del siglo presente se les amonesta a buscar en todo la vida como era bajo Kronos, y en este sentido a tomar como ley la regla del Νοῦς[90]. Podemos descubrir también fuentes órficas, transmitidas principalmente por los propios neoplatónicos. En el orfismo, Kronos —cuyas ataduras se interpretaban a veces como principio cosmológico de unidad[91]— pasaba por ser el arquitecto del mundo, el cual, como padre de todo, estando todavía en el Tártaro transmitió a su hijo los principios básicos del universo[92]. También se le consideraba vidente, y se le calificaba de πρόμαντις o προμηθεύς[93]. El fundamento de esto estaba en la equiparación, expresamente reconocida por los neoplatónicos, de Kronos con Crono, esto es, con el Tiempo, el principio fundamental de la teología órfica[94]; y esta equiparación, basada no sólo en el aparente parentesco de nombre[95], llevó a Macrobio (o mejor dicho a Porfirio, a quien Macrobio sigue) a decir que a Kronos-Crono se le consideraba el Sol, cuyo curso establecía el «ordo elementorum» por la medida y por el número[96].

Pero también en el neoplatonismo se infiltró una tendencia astrológica. Mientras que Proclo, recordando el *Fedro* de Platón, describe a todos los dioses olímpicos como regentes de esas «series» que vinculan entre sí todas las cosas y seres «relacionados», otros neoplatónicos atribuyen ese poder únicamente a los señores planetarios[97]. Lo que para Plotino había sido esencialmente una alegoría mítica, y para Proclo una relación cosmológica, para Macrobio (o su fuente) se convierte en una genuina doctrina astrológica de la influencia planetaria. Proclo y Macrobio concuerdan, sin embargo, en tanto en cuanto asocian el poder de los astros con la capacidad física y mental del individuo mediante una fórmula casi idéntica, y mantienen que las facultades más altas del alma humana, a saber, el pensamiento racional y especulativo, corresponden a Saturno, o incluso (según Macrobio) se originan en la esfera de Saturno.

En la exposición de Macrobio, que nunca dejó de tener una importancia fundamental, la igualdad Kronos = Νοῦς se fundía con un mito peculiar, cuya historia revela claramente la tendencia esencialmente optimista de la interpretación neoplatónica, a saber, la doctrina del viaje del alma. El alma, fuertemente atraída por el mundo corpóreo, cada vez más olvidada de su naturaleza pura y divina, y «ofuscada» —así se nos dice en el comentario al *Somnium Scipionis*[98]— en la constelación de la Copa («Crater») por una be-

bida que es como las aguas del Leteo, desciende de las alturas del firmamento estrellado («de zodiaco et lacteo») a las esferas inferiores (es decir, las de los planetas); y según baja deslizándose por las esferas no sólo se viste de cada una de ellas, al acercarse al cuerpo luminoso, sino que también aprende a producir los movimientos particulares que ha de ejercitar.

Así pues, arrastrada por ese primer peso [por el peso de un «brebaje»], el alma caída del zodíaco y de la Vía Láctea hasta las esferas inferiores [las de los planetas], mientras las atraviesa en su caída, no sólo se viste en cada una de ellas, según hemos dicho, al acercarse al cuerpo luminoso, sino que también desarrolla cada uno de los movimientos que habrá de tener en la práctica:

en la esfera de Saturno, la facultad del pensamiento razonado y el entendimiento, que los griegos llaman λογιστικόν y θεωρητικόν;

en la de Júpiter, la capacidad de actuar, llamada πρακτικόν;

en la de Marte el ardor del coraje, que recibe el nombre de θυμικόν;

en la del Sol, la facultad natural de sentir y de imaginar, que llaman αισθητικόν y φανταστικόν;

el movimiento del deseo, que se llama ἐπιθυμητικόν, en la de Venus;

de anunciar e interpretar lo que siente, facultad llamada ἑρμηνευτικόν, en el círculo de Mercurio;

en cuanto al φυτικόν, esto es, la facultad natural de engendrar cuerpos y hacerlos crecer, la ejerce a la entrada del orbe lunar.

Esta visión difícilmente se explica si no es por la doctrina neoplatónica de las «series», ligada a una teoría más religiosa que filosófica, según la cual cada una de las almas humanas pasaba por los cielos antes de su nacimiento terrenal, y al hacerlo recibía un don de cada una de las potencias astrales, don que devolvía de la misma manera en el curso de su ascensión después de la muerte. En realidad esta idea parece haber tenido su origen en el sistema religioso del gnosticismo, y, puesto que ese sistema se regía por un dualismo radicalmente repudiador del mundo, que separaba (como en la antigua Persia) un ultramundo sin pecado de un mundo presente impuro y culpable, no ha de sorprender que el viaje del alma del cielo a la tierra se concibiera al principio sólo como una «Caída»[99]. La exposición mejor y más completa del viaje del alma es la que hace Servio, aunque incluso ahí aparece en una forma ya racionalizada en términos astronómicos. Dice así:

> Los filósofos nos enseñan lo que el alma pierde en su descenso por las diversas esferas. Es por eso por lo que los astrólogos dicen que nuestras almas y nuestros cuerpos están ligados por la acción de las divinidades en esas diversas esferas; pues las almas, al descender,

arrastran consigo el letargo de Saturno, la irascibilidad de Marte, la sensualidad de Venus, el afán de lucro de Mercurio y la sed de poder de Júpiter[100].

Correspondientemente, el *Poimandres* dice que el alma, en su ascensión después de la muerte, se libera de las malas cualidades de su existencia terrenal, dejando en la esfera de Saturno sus «mentiras ocultas»[101].

Esta exposición del viaje del alma conservó en gran medida su carácter esencialmente gnóstico, esto es, la «investidura» del alma que desciende a través de las esferas de propiedades específicas, todas ellas dones fatales; pero este carácter básico se perdió tan pronto como quedó asentada una conexión con una teoría puramente cosmológica, es decir, dirigida no tanto al problema del mal cuanto al problema de la unidad esencial del hombre con el universo. Cuando esa unidad esencial se empezó a buscar más generalmente en el ámbito biológico que en el psicológico, la idea original del «viaje» se difuminó y pasó a segundo término, mientras que los dones planetarios, ahora no tanto adquiridos durante un viaje cuanto recibidos al nacer, pasaron a ser elementos constructivos neutros, ora mentales, ora físicos. Da la casualidad de que también es Servio el autor que transmite esta versión de la vieja doctrina, esta vez apelando no a los filósofos y astrólogos sino a los «physici». Al nacer, la naturaleza humana recibe «a Sole spiritum, a Luna corpus, a Marte sanguinem, a Mercurio ingenium, a Iove bonorum desiderium, a Venere cupiditatem, a Saturno humorem»[102].

Pero cuando la relación entre el macrocosmos y el microcosmos se concibió de tal modo que las influencias planetarias se consideraron de índole física además de ética, y cuando al mismo tiempo se vincularon las ideas de emanación y reascensión a los viajes del alma, todo esto dio origen a una transformación como la que hemos encontrado en los neoplatónicos Proclo y Macrobio. Los dones planetarios, ya se clasifiquen según «series» como en Proclo o se consideren adquiridos en diferentes esferas planetarias, como en Macrobio, pasaron a ser facultades del alma, y estas facultades eran beneficiosas sin excepción. También el neoplatonismo entendía la encarnación del alma en el mundo material como un descenso, pero un descenso en el que las investiduras del alma, que ésta traía consigo de su morada superior, sólo podían ser buenas; y de estos bienes innatos el más noble, como hemos visto, era el don de Saturno[103].

Así, en esta doble interpretación del mito del viaje del alma —y entre estos extremos existieron muchas formas mixtas[104]—, la polaridad de la idea de Kronos llevó a dos actitudes básicas opuestas. También la fecunda antítesis «torpor, tristeza, fraude frente a pensamiento razonado o incluso inspirado» dominaría el futuro, aunque el descarnado «o/o» se suavizó pronto en

«lo uno/y lo otro». El Saturno a quien pertenecían los letárgicos y vulgares era al mismo tiempo venerado como planeta de la contemplación elevada, astro de los anacoretas y los filósofos.

Aun así, la naturaleza y el destino del hombre nacido bajo Saturno, incluso cuando su suerte, dentro de los límites de su condición, era la más afortunada, siguió conservando una base siniestra; y fue sobre la idea de un contraste, nacido de las tinieblas, entre las mayores posibilidades para el bien y para el mal donde se fundamentó la analogía más profunda entre Saturno y la melancolía. No era sólo la combinación de frío y sequedad lo que enlazaba la bilis negra con la naturaleza aparentemente similar del astro; no era sólo la tendencia a la depresión, a la soledad y a las visiones lo que el melancólico compartía con el planeta de las lágrimas, de la vida solitaria y de los adivinos; por encima de todo, había una analogía de acción. Al igual que la melancolía, Saturno, demon de los contrarios, dotaba al alma tanto de lentitud e inepcia como del poder de la inteligencia y la contemplación. Al igual que la melancolía, Saturno amenazaba a quienes tuviera en su poder, por ilustres que fueran, con la depresión, o incluso con la locura. En palabras de Ficino, Saturno «rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de las demás, divinas o bestiales, dichosas o rendidas por la pena más honda»[105].

3. SATURNO EN LA LITERATURA MEDIEVAL

a) Saturno en las controversias de los Padres de la Iglesia

El cristianismo de los primeros siglos por fuerza había de declarar la guerra a la visión astrológica del universo, así como a la veneración de los antiguos dioses paganos[106]. Desde el comienzo, pues, fue tarea de los Padres de la Iglesia debilitar la creencia en la predestinación astral[107] y poner de manifiesto la vaciedad de la fe en los dioses antiguos. En el caso de los dioses que eran además señores planetarios, se libró una batalla en dos frentes contra un mismo enemigo, en el transcurso de la cual, como sucede siempre que se combaten las herejías, la misma refutación de las tesis heterodoxas sirvió para conservarlas.

Las armas empleadas por un grupo temprano y relativamente directo de apologistas podían tomarse del arsenal de los propios autores antiguos. La idea de Saturno, con sus muchas contradicciones, era un objeto de ataque idóneo. Así, Minucio Félix, Tertuliano y Lactando, este último casi con las palabras exactas de Minucio, se alzaron sobre la tesis evemerista, según la cual los dioses habían sido meros hombres, y Saturno, el supuesto jefe de los dioses, un hombre particularmente maltratado por el destino:

> Saturno, el príncipe de esta raza y horda, fue descrito por todos los autores de la Antigüedad, así griegos como romanos, como un

hombre… Cuando huyó de Creta temiendo la ira de su hijo, vino a Italia y fue hospitalariamente recibido por Jano, e instruyó a aquellos hombres toscos y salvajes en muchas cosas, como griego culto que era: en la escritura, la acuñación de moneda y la fabricación de utensilios. Por eso quiso que el refugio donde se había ocultado a salvo se llamara Latium (de «latere»)… de modo que fue en todo un hombre que huía, en todo un hombre que se escondía[108].

No es éste el lugar de pormenorizar cómo otros temas de las polémicas paganas o judías contra los dioses fueron adoptados por los apologistas y empleados en la especulación cristiana[109]. A lo largo de toda esta batalla el mito de Kronos-Saturno desempeñó un papel no exento de importancia, bien porque su contenido primitivo y violento hiriera la sensibilidad de la época[110], bien porque su interpretación estoica y fisiológica pareciera tan profunda como para ser especialmente merecedora de refutación. Ya se interpretase la locura de Kronos como la metamorfosis del «Kairós», ya fuera Kronos el tiempo, la oscuridad, la escarcha o la humedad, ciertamente no era un dios, porque la divinidad es esencialmente invariable. Así razonaba Atenágoras, tomando su argumento de los polemistas estoicos anteriores, que pudo conocer a través de fuentes judeo-helenísticas[111]. También Tertuliano se ocupó de Saturno con particular atención, porque en él estaba el origen de los dioses: «El Cielo y la Tierra alumbraron al patriarca de los dioses, y los poetas hicieron de parteras»[112]. Por su origen, temperamento y carácter, Tertuliano era muy distinto de un griego medio como Atenágoras, pero en aquellos primeros tiempos del cristianismo griegos y romanos luchaban contra el enemigo común más o menos con los mismos métodos e ideas; en algunos casos el resultado fueron textos tan semejantes que hasta el día de hoy siguen los filólogos sin saber con certeza cuál fue la fuente de cuál[113].

San Agustín, sin embargo, cuya oposición a la astrología se fundaba no menos en su fe en la predestinación divina que en su preocupación por el libre albedrío[114], no se contentó con esos argumentos. No sólo refutó absolutamente, en su *De civitate Dei*, todas las interpretaciones eruditas del antiguo panteón[115], sino que también dedicó un examen detallado a Saturno en particular. En él se contrastaba sistemáticamente la humanización evemerista de las figuras originariamente divinas con el tratamiento alegórico que recibían en la filosofía natural y la etimología, y luego se comparaban ambas interpretaciones con las de los neoplatónicos, que reconocían que las doctrinas anteriores eran insostenibles. En el neoplatonismo Saturno representaba el intelecto supremo. Pero, lógicamente, ¿no deberían esos filósofos alterar su fe con arreglo a su interpretación alterada, y, o no erigir imagen ninguna a

los dioses, o erigirlas sólo a Saturno, y no a Júpiter Capitolino? Pero el mundo ignoraba esas doctrinas y seguía rindiendo culto a Júpiter como dios supremo, y la opinión vulgar coincidía con los astrólogos en considerar a Saturno no un creador sabio sino un viejo perverso. Con esto la polémica de Agustín llega a su clímax en un contraste magníficamente construido entre la idea neoplatónica de Saturno, metafísica y afirmativa, y la idea astrológica, supersticiosa y negativa; y la maliciosa agudeza de ese contraste sacaba a la luz la ambivalencia interna de Saturno con una claridad que sólo se volvería a lograr por obra de la intuición sutil del Renacimiento.

> ¿Qué dicen de Saturno? ¿A qué ser rinden culto en Saturno? ¿No es aquel que primero descendió del Olimpo,
>
> «Huyendo de la guerra de Júpiter y del trono derribado,
> Puso en paz a las gentes montaraces entre las abruptas montañas
> Diseminadas, y a todas les dio leyes y quiso que conservaran
> El nombre de Lacio por haber él yacido a salvo en esa orilla»[116]?

¿No le distingue su propia efigie, que le muestra con la cabeza cubierta como quien se esconde? ¿No fue él quien enseñó a los italianos la agricultura, como muestra su hoz? No, dicen ellos… Pues nosotros no interpretamos a Saturno como «la plenitud del tiempo», según indica su nombre griego: pues se le llama Kronos, que, aspirado, es también el nombre del Tiempo. Por eso se le llama también Saturnus en latín, como diciendo lleno de años [«quasi saturetur annis»]. Yo realmente no sé que hacer con una gente que, intentando interpretar los dioses y efigies de sus dioses en mejor sentido, reconocen que su dios mayor, padre de todos los demás, es el Tiempo. Pues ¿qué otra cosa dan a entender sino que todos sus dioses son temporales, puesto que al Tiempo mismo le hacen padre de ellos?

Y así sus filósofos platónicos posteriores, que vivían en tiempos cristianos, se ruborizaron de ello. Por eso quisieron interpretar a Saturno de otra manera, diciendo que se llamaba Kronos en razón, por así decirlo, de la plenitud de su intelecto [«velut a satietate intellectus»], porque en griego plenitud se dice κόρος, y entendimiento o intelecto es νοῦς. Esta idea parece también corroborada por el nombre latino, que está compuesto, como si dijéramos, de una primera parte latina y una segunda griega, de suerte que se le llamó Saturnus en el sentido de «intelecto abundante» [satur-νοῦς]. Vieron cuán absurdo sería que Júpiter, a quien tenían o querían tener por una divinidad eterna, se considerase hijo del Tiempo. Según esta interpretación moderna… llaman a Júpiter hijo de Saturno más en el sentido, por así decirlo, del espíritu [«spiritus»] que emana de ese intelecto [«mens»] supremo, y considerado como el alma del mundo, que llena todos los cuerpos celestes y

terrenales… Pero los romanos, que no dedicaban el Capitolio a Saturno sino a Júpiter, y con ellos otros pueblos que creían que se debía culto a Júpiter antes que a ningún otro de los dioses, no compartían la opinión de los platónicos. Éstos con su nueva teoría, si hubieran tenido alguna potestad en estas cosas, hubieran preferido dedicar sus principales santuarios a Saturno, y también, sobre todo, eliminar a los astrólogos y hacedores de horóscopos que habían relegado a Saturno (descrito por los romanos como «creador sabio»)[117] a la posición de un dios maléfico entre otros astros[118].

La interpretación neoplatónica de Saturno está tratada aquí con ironía inequívoca, sí, pero no sin cierto respeto. Por eso es tanto más notable que Agustín, que en otros lugares utilizó con frecuencia ideas del platonismo medio y tardío[119], no empleara esta herencia pagana al servicio del punto de vista cristiano. Su aversión radical se aplicaba tanto a la teología pagana como a la astrología pagana[120].

San Ambrosio abrió otra senda importante para la posteridad cuando, en lugar de atacarla, como habían hecho Tertuliano, Atenágoras, Agustín y sus contemporáneos, se adhirió a la especulación filoniana y pitagórica. Tomó como punto de partida no los dioses planetarios sino su número, siete. En cierto sentido había tenido en esto un precursor, Victorino de Pettau, que en una magnífica panorámica había repartido los siete dones del Espíritu Santo entre las siete esferas celestes. Los siete cielos, según Victorino, se correspondían con los siete días de la creación. En testimonio de ello aduce las palabras del Salmo 33, 6: «Por la palabra del Señor fueron hechos los cielos, y toda la hueste de ellos por el hálito de su boca». Los cielos son siete espíritus. Sus nombres son los nombres de los espíritus que reposaron en Cristo, según el profeta Isaías. El cielo más alto es por lo tanto el cielo de la sabiduría, el segundo es el del entendimiento, el tercero es el del consejo. Desde ellos también ruge el trueno y centellea el relámpago, etcétera[121]. Aquí encontramos, pues, una especulación cosmológica sobre los siete dones. Pero es característico de Victorino no interesarse por fijar con mayor precisión la posición de esas esferas en el cosmos.

Ambrosio dice, con razón, que su tratado está escrito desde un punto de vista distinto del de los pitagóricos y los restantes filósofos. La comparación con Filón que emplea muestra la audacia del simbolismo ambrosiano, que no vacilaba en relacionar el sistema cósmico con los dones del Espíritu Santo, ayudándose de los números místicos[122]. Dice Ambrosio: «El número siete es bueno»[123]. Isaías numeró siete virtudes principales del Espíritu Santo. La Hebdómada, como la Trinidad, está fuera del tiempo y de la medida; es la autora de los números, no está sujeta a sus leyes.

> Según este círculo septenal de virtudes espirituales… vemos creada una ministración septenal de los planetas, por los cuales es iluminado este mundo[124].

Este punto de vista abrió el camino a la especulación cristiana sobre los astros: los planetas, en un principio al menos, no se consideraron distribuidores de dones espirituales como en la doctrina neoplatónica del viaje del alma, pero de todos modos fueron puestos en relación directa con la ética cristiana.

b) Saturno en la especulación medieval tardía

I. Saturno en la teología moral

La doctrina de los siete dones del Espíritu Santo tuvo una significación particularmente profunda en la Edad Media[125]. Luego de que San Agustín los interpretara como una escala, cuyo peldaño más alto era la sabiduría, esta doctrina se había fundido con la idea neoplatónica de la ascensión del alma, y a finales del siglo XII se desarrolló aún más en un sentido cosmológico.

Alexander Neckam, contemporáneo del resurgir de la astrología, dio un tinte específicamente astrológico a la doctrina de Ambrosio. Mientras que en Ambrosio la idea de una relación entre los planetas y los siete dones había surgido a propósito de una disquisición sobre la Hebdómada, no vinculada a la astrología, en Alexander Neckam la misma idea aparece en un capítulo que comienza con estas palabras[126]: «Siete son los planetas que no sólo adornan el mundo sino que ejercen su influencia sobre las cosas de abajo, influencia que les es transmitida por la naturaleza más alta, que es Dios». Incluso con respecto a los siete dones hace uso de un giro puramente astrológico, al hablar de los siete dones «que adornan el microcosmos con brillante ornamento y ejercen su influencia sobre las facultades naturales del alma».

Es comprensible, por lo tanto, que Neckam no se contentara con analogías generales, sino que las explorase detalladamente, sacando a colación elementos astrológicos y astronómicos[127]. Describe el modo de operación de los siete dones en términos correspondientes a la doctrina neoplatónica, transmitida por Macrobio, de los dones benéficos de los planetas. Para nosotros lo más interesante son los efectos que esto tuvo sobre la idea de Saturno. En Isaías la serie de los siete dones empieza por la sabiduría y termina en el temor del Señor. A Saturno, como planeta más alto, se le podía atribuir, pues, el primero o el último de los dones. Neckam le atribuyó la sabiduría, y daba para ello la siguiente razón: «Como el planeta Saturno tarda un tiempo considerable en completar su revolución, así la sabiduría genera de sí misma madurez. Hacen bien los filósofos en describir a Saturno como un anciano, porque los ancianos tienen el juicio maduro»[128].

Esta descripción de Saturno, como la idea general de los dones planetarios benéficos, es neoplatónica, pues fue el neoplatonismo el que celebró a Saturno como dios anciano y sabio. Dicho en otras palabras, la misma tesis que San Agustín había ridiculizado[129] la resucitaba ahora Neckam y la aplicaba a desarrollar su sistema especulativo cristiano.

Un fraile, un predicador popular según él mismo se describía, Bertoldo de Ratisbona, que vivió en una época de creencia generalizada en la astrología, no pudo evitar incluir los planetas y su influencia en su sistema de exhortación moral. «Hay siete astros en el ciclo. Con ello leeréis y aprenderéis virtud, pues si no tenéis virtud nunca entraréis en la tierra prometida, y por eso Dios ha mostrado las siete virtudes en los siete planetas, para que ellos os muestren el camino del cielo»[130]. Bertoldo no era ningún sistematizador. No comparaba con los planetas los siete dones ni ningún otro conjunto ya hecho de virtudes, sino que basaba su selección de éstas en parte en consideraciones teológicas, y en parte en lo que le parecía apropiado por sus conocimientos de las doctrinas cosmológicas y astrológicas. Su conjunto de virtudes ostenta alguna semejanza con un conjunto que Santo Tomás de Aquino había enumerado en contexto bien distinto[131]. Santo Tomás quiso hacer una asignación sistemática de la influencia de los planetas. Según eso, la influencia de los tres planetas más altos tenía que ver con la existencia de las cosas. Los cuatro planetas inferiores determinaban, más que la existencia, los movimientos de las cosas. Por eso Saturno otorgaba el don más alto, a saber, la estabilidad de la existencia misma («ipsa stabilitas esse rei»), Júpiter su plenitud, y Marte el poder de sobrevivir y la fuerza necesaria para mantener la existencia ilesa. Bertoldo tomó los atributos de Saturno, y acaso también los de Marte, de una serie relacionada con la de Santo Tomás. Saturno otorgaba «la continuidad», Marte «el combate contra el pecado». El sistema tomista, sin embargo, no tenía importancia para el propósito de Bertoldo, que era influir en la moralidad del hombre corriente. Un tanto banal en comparación con la de Santo Tomás, su atribución de la continuidad a Saturno se funda en el hecho (que hasta el menos instruido de sus oyentes conocía) de que el planeta era tan lento que tardaba treinta años en completar una sola revolución; en otras palabras, en el mismo hecho que había inducido a Neckam a relacionar a Saturno con la sabiduría. Pero, mientras que este último atributo es específicamente neoplatónico, la conexión de Saturno con la continuidad obviamente se estableció sobre la base de aquellas fuentes astrológicas que habían descrito al planeta con el adjetivo «tenax» y le habían considerado primordialmente señor de la pesadez terrenal, la lentitud y la tenacidad[132].

Del mismo depósito de buenas cualidades de Saturno procede el texto de un sermón alemán que pasaba por ser de Meister Eckhart y daba un sentido fuertemente místico a la idea de Ambrosio[133]. Las influencias de la gracia y la consolación divinas se concedían al cielo espiritual del alma. Cuando el alma se convierte en un cielo espiritual bendito, el Señor la adorna con astros espirituales. Aquí el predicador, en contraste con Bertoldo de Ratisbona, vuelve al tema ambrosiano, aunque con una variante. Compara los siete planetas con las siete Bienaventuranzas, que la teología había asociado estrechamente con los siete dones del Espíritu Santo. «De modo que en el cielo del alma Saturno es un limpiador que da pureza angélica, y produce una visión de la divinidad: como dijo nuestro Señor, "Bienaventurados los puros de corazón, porque ellos verán a Dios"»[134]. Las Bienaventuranzas empiezan alabando a los pobres de espíritu y acaban alabando a los que sufren. El predicador ha alterado, pues, el orden bíblico para unir a Saturno, el primero de los planetas, con la bienaventuranza de pureza angélica que ocupaba el sexto lugar en el Evangelio. En las frases precedentes hace una breve relación de los poderes astrológicos de los planetas; por ejemplo, «Júpiter es auspicioso, Marte iracundo, Venus amante, Mercurio ganador, la Luna corredora»: las características usuales de los planetas en los autores árabes y latinos. Pero inicia su serie con esto: «el primer astro, Saturno, es limpiador ["ein fürber"]». De acuerdo con esa característica, el autor enlaza a Saturno con la pureza de los ángeles en el cielo espiritual del alma. ¿Dónde podemos encontrar un paralelo de esta característica, que, en contraste con las de todos los demás planetas, es absolutamente excepcional? Lo hemos encontrado, efectivamente, en autores paganos, en Proclo y los neoplatónicos, para quienes Saturno significaba pureza del intelecto[135]. La doctrina neoplatónica del viaje del alma, en la forma que le diera Ambrosio, fue adoptada por autores tan esencialmente diversos como Neckam, Tomás de Aquino, Bertoldo de Ratisbona y el autor del sermón atribuido a Meister Eckhart; y llama mucho la atención ver que la figura del padre griego de los dioses en su forma idealizada neoplatónica es despojada de su divinidad, y aun así reconocida en todo momento como una fuerza activa.

También fue notable la posición de Guillermo de Auvernia, que insistió tan decididamente, como se recordará, en las ventajas del temperamento melancólico[136]. No ha de sorprender que también él conociera la serie de dones planetarios beneficiosos enumerada por Macrobio. Cuando Guillermo declaraba que según la doctrina de los astrónomos Saturno determinaba la «virtus intellectiva animae humanae», y Mercurio dirigía y favorecía la «virtus interpretiva», él también se refería a la enseñanza transmitida por Macrobio.

Aunque Guillermo de Auvernia empleara el mismo material que los moralistas antes citados, su objetivo era distinto. Lo que él combatía apasionadamente, con toda la fuerza de su erudición, era la idea de que pudiera haber astros naturalmente maléficos. Para un teólogo seguidor de Ambrosio semejante idea era *a priori* inconcebible, pero en tiempos de Guillermo de Auvernia hacía ya varias generaciones que se volvía a practicar la astrología, y él se interesó vivamente por ella. Disputó, pues, con los astrólogos sobre el propio terreno de éstos. Si las cosas terrenales dependían de los astros, ¿cómo surgía el mal? ¿Por la influencia maléfica de Saturno y Marte? A esto Guillermo respondía con espíritu neoplatónico. Para él, como para Jámblico, la influencia de los astros era enteramente buena, y sólo podía convertirse en lo contrario por incapacidad o perversión del vaso que la recibiera. Pero además de esto Guillermo discutía la influencia de Saturno con un sesgo inequívocamente personal, hasta acabar, como en el caso de la melancolía, con un panegírico al planeta supuestamente maléfico. También Saturno, porque cumple la voluntad divina, es bueno en sí, y sólo puede tener malos efectos si los hombres hacen mal uso de sus dones («ad intentionem abusionis»), del mismo modo que hasta la bendita luz del Sol puede cegar a los imprudentes. Saturno, en sí mismo considerado, tiene el poder de abastecer y dirigir la inteligencia, y si conduce al fraude, al engaño y a la enfermedad de la melancolía eso se debe únicamente a la indignidad de la mente humana «a parte materiae». La verdadera finalidad de Saturno es «iluminar y guiar la "virtus intellectiva" y conducirla al conocimiento de lo recto y útil, a veces hasta la luz de la profecía». Aquí resuena claramente el eco de la vieja ambivalencia de Saturno, pero, en buen neoplatonismo y también en buena teología, el lado negativo se transfiere de la esfera de la sustancia activa a la del recipiente. La verdadera naturaleza de Saturno, como en Proclo y Macrobio, es el pensamiento especulativo[137].

II. Saturno en la mitografía medieval

Hubo otro camino legítimo para que los dioses planetarios entraran en el ámbito de la especulación medieval —es decir, legítimo en tanto en cuanto dejaba intacto el ámbito de la fe—, más ancho y más frecuentado que el que indica la interpretación ambrosiana. Nos referimos al recurso a las compilaciones y glosas hechas por estudiosos que trataban de los dioses y héroes antiguos únicamente como objetos de erudición; y ese procedimiento respondía al doble propósito de facilitar la comprensión práctica de los autores clásicos y aproximar más los mitos antiguos al espíritu transformado de la época. Los nombres de los dioses y héroes se explicaban etimológicamente, en tanto que sus efigies los representaban con todos sus atributos y se interpretaban tan alegóricamente como sus acciones y destinos; y, finalmente, se in-

tentaba interpretar cada elemento de los mitos paganos en línea con concepciones enteramente cristianas.

La historia de esta tradición, siempre consciente de su origen en los escritos de Varrón, Cicerón, Virgilio, Ovidio, Plinio y otros autores paganos, ha sido recientemente esclarecida en varios aspectos importantes[138]. Vemos que el material tradicional fue primero recopilado y alegorizado en el comentario de Servio a la *Eneida*, las *Narrationes* del pseudo-Lactancio, las *Mythologiae* de Fulgencio, las *Fabulae* de Higinio, las *Saturnalia* de Macrobio y la novela didáctica y enciclopédica de Marciano Capela; y que en ese proceso los Padres de la Iglesia hicieron involuntariamente de intermediarios con sus polémicas[139]. Vemos, también, que la tradición penetró en las enciclopedias medievales de Isidoro y Rábano Mauro y en los *Catholica, Repertoria, Thesauri* y *Specula* tardomedievales, a la vez que empezaba a formar una especie independiente de literatura de carácter puramente mitológico.

Parece que en los países norteños se conservó alguna idea de la naturaleza del propio Saturno aun durante el primer milenio de la era cristiana. El autor del diálogo en inglés antiguo *Solomon and Saturn* no era ningún humanista; pero en el fondo su obra no es tan ajena a lo clásico, porque es Saturno el que inicia el debate con estas palabras:

> ¡Ved! De todas las islas he gustado los libros, he examinado los escritos con diligencia, he desvelado la sabiduría de Libia y Grecia, y la historia del reino de la India. A mí los maestros mostraron las historias del gran libro[140].

Ahí tenemos frente a nosotros a Saturno el omnisciente, lo mismo que le hemos encontrado en numerosas fuentes; y el hecho de que aparezca en el diálogo como Rey de los Caldeos tampoco es totalmente ajeno a lo clásico. Es un eco claro de la tradición evemerista, según la cual Saturno era un rey que salió de Oriente.

Pero esta tradición popular de Saturno la encontramos mucho más raramente que la tradición erudita enseñada sin interrupción desde la época carolingia. Su conocimiento se transmitió a la Edad Media principalmente por obra de los escritores alegóricos del siglo V, que ya habían despojado a los dioses clásicos de su carácter religioso. Es obvio que el camino lleva directamente de esos autores a Petrarca y Boccaccio. En el siglo IX el filósofo más importante de la época, Juan Escoto, había escrito un comentario a Marciano Capela. Le siguió Remigio de Auxerre, que basó su obra en Escoto y otros predecesores, a algunos de los cuales no conocemos, porque desdichadamente sólo los nombró por sus iniciales[141]; y el comentario de Remigio tuvo una importancia de primer orden para la Edad Media[142]. Junto

con los autores antiguos consabidos, Servio, Macrobio, Marciano Capela, Fulgencio, Juvenal, Lucano, Cicerón y otros, Remigio representa la fuente principal para la descripción de Saturno que todavía aceptaban los grandes precursores de los humanistas italianos; es decir, la descripción de Saturno que da el llamado *Mythographus III*.

Este autor, protagonista típico de aquel protohumanismo que fue digno homólogo del primer Renacimiento italiano y provenzal[143], recopiló todo el material disponible con gran erudición y en una clara ordenación genealógica. Elogia a los filósofos que adoptaron la tesis de que los diversos dioses paganos eran tan sólo «varia vocabula», distintas descripciones de las distintas manifestaciones de la influencia de Dios sobre el mundo[144]. Relata los mitos y describe los retratos con todas sus interpretaciones etimológicas y alegóricas, y, en la medida en que ciertos dioses eran también señores planetarios, añade a eso observaciones astrofísicas y (aunque con visible escepticismo) también astrológicas[145] Afirma, por ejemplo, que el orto de Saturno significó siempre tristeza, y que hacía daño y era llamado «dios maligno»; pero no presenta argumentos propios, y se limita a repetir las tesis de los «mathematici», junto con las de muchos otros. No dispone a los dioses planetarios según su secuencia en el sistema cósmico sino con arreglo a un esquema puramente genealógico, y sigue estando lejos de moralizarlos con criterios específicamente cristianos.

Ambas cosas se hicieron, en cambio, en un prefacio mitográfico al *Ovide moralisé* latino, impreso bajo el nombre de Thomas Waleys pero realmente escrito por el teólogo francés Petrus Berchorius (Pierre Bersuire), la *Metamorphosis Ovidiana moraliter a magistro Thomas Waleys… explanata*, ejemplo sobresaliente del arte de la explicación cristianizante («literaliter», «naturaliter», «historialiter», «spiritualiter»). La tendencia, más tarde enérgicamente desautorizada por la Contrarreforma[146], era liberar el estudio de los mitos paganos de su carácter esotérico, conciliarios con la visión cristiana, y hasta hacer uso de ellos en los sermones, tendencia compartida por las *Moralitates* aproximadamente contemporáneas de Robert Holcot y el más antiguo *Fulgentius metaforalis* de John Ridewall, utilizado por Berchorius. Esta nueva tendencia no impidió, naturalmente, que Berchorius tomara también partes de su interpretación, a menudo al pie de la letra, de la tradición que se remontaba al comentario medieval temprano a Marciano, que había llegado hasta él a través del *Mythographus III*.

Petrarca había utilizado ya algunas afirmaciones del *Mythographus III*, junto con varios ecos de poesías romanas originales, para sus descripciones de los dioses en el *Africa*; sus préstamos respondían a motivos puramente artísticos y se plasmaron en hexámetros clásicos[147]; y, si es significativo que un

gran poeta italiano del siglo XIV pintase a los dioses de sus antepasados romanos con la ayuda de un compendio compuesto enteramente con obras de los primeros siglos del Imperio de Oriente y de fuentes carolingias, no menos significativo es que un teólogo francés contemporáneo, que según propia confesión conocía esos versos magníficos, directos y de ningún modo alegóricos, aun así tomara los viejos elementos del *Mythographus III* y los vistiera de la prosa trabajosa de una alegoría cristiana; pues Berchorius tomó varios rasgos de las descripciones de Petrarca, ahora escasamente reconocibles en el caos de la alegoría[148].

En torno a 1400 el contenido pictórico se separó de la morralla y se enriqueció con algunos elementos nuevos, y fruto de ello fue el *Libellus de imaginibus deorum*[149], que a menudo se cita como «Albricus»: un manual sin pretensiones, y por eso mismo inusitadamente difundido, para los «legos instruidos», y más concretamente para los artistas creadores. El texto hacía especial hincapié en la secuencia astronómica de los dioses planetarios introducida por Berchorius. La *Genealogia deorum* de Boccaccio, comenzada hacia 1350, conservaba la disposición genealógica del *Mythographus III*; pero es significativo que, a pesar de todas sus asociaciones con la tradición y la actitud mental medievales, fuera el primer texto en declarar pretensiones científicas[150]. El material estaba «cotejado» y deliberadamente valorado, no simplemente recopilado; las fuentes más tardías habían sido comparadas entre sí y medidas, si era posible, con un «núcleo antiguo auténtico»: Boccaccio, no sin orgullo, contaba cinco Venus auténticas y treinta y un trabajos de Hércules auténticos, y él por lo menos aspiraba a restablecer el vínculo con las fuentes griegas[151]. El capítulo sobre Saturno se basaba principalmente en fuentes antiguas como las que ya hemos citado (Lactancio, Virgilio y demás) y en la tradición medieval, esto es, en el *Mythographus III*. Al lado de eso citaba Boccaccio una afirmación de Hermes Trismegisto según la cual Saturno pertenecía a los completamente sabios, y exponía la peculiarísima teoría de «Teodoncio» sobre la piedra que le fue dada a Saturno en lugar de Júpiter para que la devorase. Bastaban estas citas pseudoclásicas para darle al capítulo un carácter nuevo. Pero lo decisivo es que Boccaccio pretendiera identificar los dos mundos que hasta aquí hemos visto aproximarse hasta cierto punto. Que sepamos, fue el primer mitógrafo en declarar que las afirmaciones astrológicas eran dignas de figurar al lado de las afirmaciones mitológicas sobre Saturno. «Que es un anciano triste con la cabeza velada, lento y sucio y adornado con una hoz son cosas que convienen todas al planeta y a la persona» (Saturno aquí es una «persona» en el sentido evemerista)[152]. Los rasgos que, como hemos visto, salieron en un principio de la mitología y formaron con otros el cuadro astrológico ahora revertían nuevamente a la

mitología. Así, Boccaccio comenta los predicados de Saturno tomados del *Mythographus III* (esto es, de la tradición de Marciano) con sentencias tomadas de Abū Ma'šār cuando describe la naturaleza de los hijos de Saturno.

Con la aparición de la erudición crítica, el colorista mundo de la Edad Media se desvaneció, aunque no de golpe. Los excelentes estudios de Schoell y Seznec han llamado la atención sobre la gran importancia de manuales mitológicos como las mitologías de Natale Conti y Vincenzo Cartari[153], que son inconcebibles sin sus predecesores medievales. El viejo material siguió sobreviviendo también en los emblemas y colecciones de alegorías[154]. Pero desde el momento en que salió el manual mitológico de L. G. Gyraldus (en el que todavía se citaba a «Albricus», aunque estigmatizado como «auctor proletarius»)[155] quedó sentado un modelo de investigación seria, en comparación con el cual todos los esfuerzos anteriores parecían fantásticos y acientíficos. Gyraldus era ciertamente consciente de su nueva actitud, como queda claro por la polémica contra Boccaccio que desarrolla en el prefacio. Ahí Gyraldus habla de Boccaccio con gran respeto, como hombre dotado de diligencia, inteligencia y cultura, un hombre de letras muy adelantado con respecto a todos los demás prosistas italianos. Pero Boccaccio no era latinista, ni menos aún helenista. El, Gyraldus, no entiende que haya quien estime tanto la *Genealogia* de Boccaccio que la cite como autoridad o incluso escriba comentarios sobre ella. Gyraldus desaprueba por razones científicas las profundas especulaciones de Boccaccio sobre el dios primevo Demogorgon, cuyo nombre no debe ser conocido. Habiéndolo buscado en todas partes, este Demogorgon no aparecía en ninguna: «en ningún sitio, digo, apareció» («nusquam Demogorgon iste, nusquam, inquam, apparuit»). Gyraldus descubrió la solución: «Demogorgon» no era sino corrupción de «Demiurgos»[156].

Este ejemplo es típico del sesgo crítico que imprimió Gyraldus a la historia de la mitografía. Bien es verdad que su obra no era otra cosa, fundamentalmente, que una reunión de tesis tomadas de una larga lista de autores antiguos acerca de distintos dioses, sus retratos y su tipo de culto. En ningún momento se intentaba componer con esas tesis un cuadro general, ni hacer una exposición consecutiva de su desarrollo desde los autores más antiguos. Según Cicerón, por ejemplo, Saturno era hijo de Coelus, pero según Fulgencio[157] era hijo de Pólux; y ambas afirmaciones aparecen una al lado de la otra sin la menor conexión. Pero este hecho revela a Gyraldus como un autor situado en el umbral de una época nueva, filológica y crítica, en la historia de los estudios clásicos. Se procuraba evitar los cortocircuitos de las combinaciones anteriores y limitarse a recoger sólo el material clásico —textos latinos y sobre todo griegos, ocasionalmente inscripciones—, dando de lado

a «Albricus» y los disparates acríticos de comentaristas medievales como Berchorius.

Esta literatura mitográfica posee una importancia particular para la historia de la idea de Saturno; en primer lugar porque suministró material erudito al resto de la literatura, y una forma básica al arte pictórico; en segundo lugar porque, siendo ajena a las controversias y supersticiones, conservadora y fiel a la etimología, representó a Saturno sin sesgo alguno, legando a la posteridad un retrato completo y diversificado.

En Fulgencio, Saturno era ya el dios de los frutos y semillas, y su cabeza cubierta, por ejemplo, se explicaba porque los frutos están a la sombra de sus hojas; era también el dios del tiempo devorador de sus hijos (como Tiempo «que todo lo devora»), y quedaba abierta la cuestión de si también la hoz, por su forma circular, era un símbolo del tiempo o sólo una herramienta de recolección; finalmente, era el espíritu universal neoplatónico que hizo todas las cosas (en consonancia con la etimología, que más tarde se repetiría a menudo, «Saturnus quasi *sacer-nus*»). Y así sucesivamente, con inclusión de más y más fuentes. En el *Mythographus III*[158] Saturno sigue siendo el dios de la siembra y del tiempo; pero, como hemos visto, se le representaba también como planeta que trae frío y humedad, y que actúa, «según los "mathematici"», como un «dios malévolo»: el atribuirle una hoz quería decir que él, como la hoz, sólo podía hacer daño mediante un movimiento retrógrado. En las interpretaciones cristianas del siglo XIV el antiguo dios rural podía aparecer como «Prudentia» (así aparece en Ridewall)[159], y como personificación de un alto eclesiástico encanecido en el pecado (así en Berchorius); y además de esto, ejemplo típico de su polaridad, se le podía tomar como modelo del prelado piadoso y recto que atiende por una parte a alimentar a los pobres, y por otra a devorar a sus hijos perversos «a fin de corregirlos». Añádase, todavía siguiendo a Berchorius, que era ejemplo del tirano que sojuzga al estado por la astucia o la fuerza, personificación del pecado de voracidad, y finalmente ejemplo llamativo de la inevitabilidad de la providencia divina, pues ni siquiera el devorar a sus hijos pudo ampararle del destino que pendía sobre él[160]. Éstas eran únicamente las interpretaciones «espirituales», interpretaciones hechas con miras a una aplicación estrictamente moral. Junto a ellas Berchorius, interpretando también todos y cada uno de los rasgos, trataba de Saturno «literaliter» como astro, «naturaliter» como tiempo, e «historialiter» como el rey cretense exilado de la visión evemerista. En Gyraldus todo esto ha desaparecido, salvo la tradición, contradictoria pero incontaminada, que se podía justificar en los autores clásicos.

III. Saturno en la astrología medieval: elementos astrológicos adoptados por la filosofía escolástica de la naturaleza

Si, como hemos visto, hasta 1200 no volvemos a encontrarnos con la idea de Ambrosio de asociar los siete planetas con los dones del Espíritu Santo, ello se debe principalmente a que hasta esa época no volvió a plantearse una situación comparable a la de la época patrística. Así como los Padres habían tenido que habérselas con una astrología todavía virulenta, así también los teólogos de los siglos XII y XIII tuvieron que tomar posiciones contra su resurgimiento; y tanto Alexander Neckam como Bertoldo de Ratisbona dejan clara la suya. Ambos protestan con polémica claridad contra la tesis de que los astros puedan determinar la voluntad humana y por lo tanto el destino humano (en sentido ético), y restringen esa influencia al mundo de los fenómenos naturales. Como dice Bertoldo de Ratisbona:

> Tienen [los astros] poder sobre los árboles y los viñedos, sobre el follaje y la hierba, sobre las plantas y las raíces, sobre el trigo y todo lo que da simiente, sobre las aves del aire y las bestias del campo, sobre los peces del mar y los gusanos de la tierra; sobre todo eso y sobre cuanto existe bajo el sol ha dado nuestro Señor dominio a los astros, salvo sobre una sola cosa, sobre la cual ningún hombre tiene dominio ni potestad, ni astro ni raíz, ni palo ni piedra, ni ángel ni demonio, sino sólo Dios; y Él mismo no quiere tampoco, tampoco Él quiere tener potestad sobre ella. Y es el libre albedrío del hombre; sobre lo cual nadie tiene potestad, salvo tú mismo[161].

Aparte de unas pocas excepciones[162], las hostilidades de la Iglesia de los primeros siglos habían conseguido dejar reducida la astrología durante cientos de años a un estado de total insignificancia en la política práctica de la propia Iglesia, de suerte que sólo servía como tema de discusiones teóricas.

Entre 1120 y 1180 las traducciones del árabe pusieron al alcance de Occidente una vasta suma de doctrina astrológica de Oriente y del Imperio tardío. Pero ya antes, en el siglo X, existió una copia —ahora conservada en París— del *Liber Alchandri philosophi*, que pasando por Oriente devolvió al Occidente latino las doctrinas griegas tardías, y que fue recopiado continuamente hasta el siglo XV, y más tarde impreso[163].

Así pues, en el siglo X, si no antes, la idea de los hijos de Saturno volvió a Europa de la mano de «Alchandrinus». Los nacidos bajo Saturno eran morenos, anchos de hombros, cabecirredondos y poco barbados. Eran ladrones; eran locuaces; eran personas que decían una cosa con la boca pero abrigaban otra en el corazón; alimentaban el resentimiento, eran hijos del demonio, eran avarientos en su tierra y rapaces fuera de ella[164], y así sucesivamente. Es verdad que en la alta Edad Media había pocos hombres capaces de hacer las observaciones necesarias para establecer un horóscopo («cumque tamen a

paucis hoc iugiter possit observari», dice nuestro autor)[165]. Por eso la doctrina medieval temprana se basaba en averiguar el astro del nacimiento a partir del valor numérico del nombre de la persona: se dividía el nombre entre siete, y si el resto daba cinco la persona era hija de Saturno.

La recuperación de elementos mitológicos había tenido lugar pronto, y la práctica astrológica se había simplificado hasta el punto de poder utilizar esos elementos para predecir el futuro. El compromiso teológico con la astrología, sin embargo, no tuvo lugar hasta el siglo XII, una vez que España y el sur de Italia familiarizaron a Occidente con las obras de los grandes maestros Ptolomeo y Abū Maʿšār. Para hombres como Adelardo de Bath, que estuvieron en España durante el pleno auge de esa actividad traductora, «esos seres superiores y divinos [los planetas] son a la vez "principium" y "causae" de los seres inferiores»[166]. Esta adopción exhaustiva de las creencias astrológicas fue censurada por Abelardo y Guillermo de Conques. La censura de Abelardo parte de la idea de lo «accidental», lo «contingens» del comentario de Boecio a Aristóteles[167]. Todo aquel que prometiere, sirviéndose de la astrología, llegar al conocimiento de acontecimientos futuros contingentes, que eran desconocidos incluso de la propia naturaleza, no debía ser tenido por astrónomo sino por servidor del demonio[168]. Y no fue mera consecuencia lógica de la nítida distinción de Abelardo que Hugo de San Víctor, en su *Didascaleion*, diferenciara dos tipos de astrología. Una, la natural, se ocupaba de la constitución de los cuerpos terrenales que cambiaban con arreglo a los cuerpos celestes: por ejemplo, de la salud, la enfermedad, el tiempo bueno y malo, la fertilidad y la infertilidad. La otra clase de astrología se ocupaba de acontecimientos futuros contingentes y materias sujetas al libre albedrío, y este segundo tipo era supersticioso[169].

El tratamiento que Guillermo de Conques dio a la astrología era semejante en la tendencia, pero fundamentalmente distinto en cuanto al método[170]. Distinguía tres maneras de considerar los cuerpos celestes: una mitológica («fabulosa»), referida a los nombres de los astros y las fábulas con ellos relacionadas; otra astrológica, referida a los movimientos de los cuerpos celestes según se presentan a la vista; y otra astronómica, que inquiría no en los movimientos aparentes, sino en los movimientos reales de los cuerpos celestes[171]. En el curso de su exposición, aunque sin subrayarlo expresamente, Guillermo de Conques dejaba claro que esos tres métodos no eran mutuamente excluyentes, antes bien cada uno de ellos podía expresar, rectamente entendido, la misma verdad de distinta manera. Saturno, por ejemplo, que Guillermo comentaba con más extensión que los otros planetas, se caracterizaba desde el punto de vista astronómico por ser el planeta más alejado y de curso más largo: «por eso se le representa en los mitos como un

hombre anciano»[172]. La cualidad de frío que le atribuían los astrólogos estaba basada en sus observaciones, según las cuales el Sol perdía calor estando en cierta conjunción con Saturno. Del frío resultaba la cualidad de nocividad, especialmente destacada cuando el planeta invertía su curso, y este descubrimiento también había hallado expresión mítica en la imagen que le mostraba portando una hoz[173]. Aquí como en otros lugares, Guillermo trataba de separar el núcleo de verdad física tanto de las «fábulas» como de las doctrinas de los astrólogos, de una manera que recuerda la interpretación estoica de los mitos[174].

Al hilo de su examen de Saturno, Guillermo proponía una serie de cuestiones, dándoles un tratamiento que es particularmente característico de su actitud hacia la astrología. En su *Philosophia*, lo mismo que veinte años después en el *Dragmaticon*, planteaba esta objeción: «Si los astros son de naturaleza ígnea, ¿cómo es posible que algunos engendren frialdad?». En el escrito más antiguo expone en este punto una teoría de la física mediante la cual otros habían intentado antes que él resolver esta dificultad. La naturaleza del fuego comprende dos cualidades, luz y calor, de las cuales la segunda sólo puede manifestarse a través de un medio, a saber, «la densidad y la humedad». Prueba de esto es que el Sol da más calor en los valles que en las cumbres de las montañas, donde la nieve no se funde, a pesar de que las cumbres están más cerca del Sol. Guillermo no acepta de primeras esta explicación, sino que intenta resolver la duda haciendo una distinción lógica entre diferentes sentidos de la afirmación. A Saturno se le llama frío no porque él mismo sea intrínsecamente frío, sino porque causa frío. En cuanto a la segunda cuestión, cómo es posible que un astro caliente, o en cualquier caso no frío, genere frío, Guillermo la deja sin respuesta en la *Philosophia*, como cosa que sobrepasa los límites de su conocimiento[175] En la obra posterior, en cambio, intenta resolver el problema con ayuda de la teoría física, meramente mencionada en la *Philosophia*, de las dos cualidades del fuego; pero aun ahí su mente crítica no le permite ver en esta explicación más que una hipótesis posible. Adelanta entonces otra posible solución, derivada también ésta de la distinción lógica entre los sentidos de esa afirmación: a Saturno se le atribuye el frío no porque sea frío en sí mismo ni porque cause frío, sino porque significa el frío[176].

Con esta sugerencia, aunque de momento sólo tentativamente, se introducía otro factor, o por mejor decir se resucitaba, en las exposiciones medievales de la astrología: como en el neoplatonismo, los astros no eran fuerzas activas sino símbolos.

Esta visión de los planetas como símbolos se expresa con energía en un comentario recientemente descubierto a la explicación que diera Macrobio

del *Somnium Scipionis* de Cicerón[177], basado en Guillermo de Conques. Su autor, citando a Plotino, afirma que los planetas no otorgan a los hombres buena ni mala fortuna, sino que indican la buena o mala fortuna que van a tener[178]. Lo que realmente se propone este comentarista es distinguir el ámbito de la influencia planetaria del ámbito del libre albedrío humano. Repudia a Ptolomeo, que había reconocido la dependencia de algunas acciones humanas respecto de los astros, y hace fuerte hincapié en que, aunque las predisposiciones de los hombres estén sujetas a la influencia de los astros, sus diversas acciones no lo están, porque queda a su libre albedrío el desarrollar esas predisposiciones para el bien o para el mal[179]. En esto hay un claro anticipo de la tesis «inclinant astra, non necessitant». Los astros sólo dominan en el ámbito físico, las acciones de los hombres caen fuera de su poder[180].

Guillermo de Conques proporciona la base metafísica de esta división de las esferas de influencia al adoptar la explicación de Platón, según la cual la formación del cuerpo compete a los espíritus y astros «creados» por Dios, mientras que el alma, por el contrario, es «creación» directa de Dios[181].

Con ello se trazaba una nueva frontera teológica, y, aunque la intención con que se trazaba era ciertamente hostil a la astrología[182], el resultado significó una victoria decisiva para la nueva doctrina.

Pese a todos los conocimientos científicos y astrológicos que llegaron a Occidente entre Abelardo y los escolásticos posteriores, la teología había cambiado muy poco en su actitud hacia el fatalismo astrológico. Los datos, como es natural, estaban mejor diferenciados que antes; los teólogos del siglo XIII disponían, para su discusión *pro* y *contra*, de todo un arsenal nuevo que no tenían sus predecesores. Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, considera resultado posible de la influencia astral el que un médico tenga más talento que otro, un campesino cultive con más éxito que otro o un guerrero reúna mejores condiciones para el combate (aunque la perfección de cualquiera de esas aptitudes es fruto de la Gracia)[183]. Pero, aunque el propio Tomás de Aquino pensaba poder llegar hasta el punto de considerar que los astros podrían ejercer una influencia indirecta sobre el intelecto[184], al cabo llega a la conclusión, lo mismo que sus sucesores, de que la voluntad del hombre no está sujeta a ellos. «Por esa razón», comenta Santo Tomás, «dicen los propios astrólogos que el hombre sabio manda sobre los astros, en tanto en cuanto manda sobre sus pasiones», y exhorta a todo cristiano a tener por seguro e indubitable que aquello que depende de la voluntad del hombre no está sujeto a las exigencias de los astros[185].

En este punto hemos de volver una vez más al desarrollo de la idea de naturaleza en el siglo XII, y dar paso a otro grupo de pensadores para completar nuestro cuadro: a saber, los admiradores de la astrología como Adelardo de Bath. Ya hemos mencionado su doctrina, según la cual los seres superiores y divinos, esto es, los astros, son a la vez principio y causa de las naturalezas inferiores. El tono entusiasta con que Adelardo habla de los astros pone de manifiesto que él y sus contemporáneos han encontrado ya un camino de vuelta a la creencia en el poder de los espíritus astrales. El sucesor inglés de Adelardo, Daniel de Morley, sucumbe casi por completo al fatalismo. Para él los que niegan el poder y la actividad de los movimientos astrales son unos necios atrevidos. El hombre puede predecir la adversidad futura, pero no sustraerse a ella enteramente; de todos modos, le será más fácil llevar su carga si la conoce por adelantado[186]. Daniel de Morley y otros enlazaron los restos de la tradición latina con la nueva doctrina árabe[187], y de ahí que en el inglés encontremos la consabida serie de dones: de Saturno reciben los hombres lentitud, de Júpiter moderación, de Marte ira, etcétera[188]. Pero Daniel de Morley describe también, «según los árabes», la naturaleza que reciben los nacidos bajo Saturno: en correspondencia con la naturaleza del dios, es oscura, tosca y pesada, y por ello nos vemos una vez más frente al consabido retrato de los hijos de Saturno, que son melancólicos y avarientos, y dicen una cosa con la lengua y otra con el corazón; son solitarios; trabajan la herencia de sus padres y antepasados; son silenciosos y apagados, y cuando saben algo no se les olvida fácilmente, etcétera[189].

En la obra principal de uno de los escritores más importantes de la generación anterior a la de Daniel de Morley, el tratado de Bernardo Silvestre sobre el Macrocosmos y el Microcosmos, la representación vivida de las divinidades planetarias llega todavía más lejos. Tanto cree Bernardo en el poder de los astros, que no sólo el mandato del papa Eugenio, sino hasta la Encarnación la incluye en la lista de acontecimientos por ellos anunciados[190]. Tal vez lo más gráfico sea la descripción que hace de Saturno, que aparece aquí como el viejo malvado, cruel y despreciable que acecha constantemente a las mujeres de parto para devorar sin misericordia al niño recién nacido. Cuán poderosa era la idea demoníaca se ve en el hecho de que el poeta pudiera darle una imagen nueva sin apartarse para nada de la tradición. Saturno es aquí el segador, cuya hoz afilada destruye todo cuanto es hermoso y da flor: él no deja florecer rosas ni lirios, ni tolera la fructificación. En un solo aspecto es digno de veneración: el de ser el hijo de la eternidad, el padre del tiempo[191].

En un ensayo lúcido e instructivo, Gilson ha querido demostrar que la cosmología de Bernardo Silvestre era esencialmente conforme con la tradi-

ción[192]. Es cierto que no fue un pensador caprichoso, y que la originalidad de sus afirmaciones estriba más en el modo que en la sustancia. Fue la suya una poderosa imaginación religiosa y poética, capaz de ver en Saturno a la Muerte como Segadora, y transformar un demon anticuado en figura medieval de espanto.

De ahí que la obra de Bernardo conservara durante mucho tiempo su poder de sugestión directa. A finales del siglo Alano de Insulis pintó un retrato de Saturno parecido al de Bernardo, que, aunque determinado básicamente por las características negativas que daban los textos astrológicos (frialdad, sequedad, vejez, avaricia, oscuridad, silencio, dolor, lágrimas, injusticia, horror y pena), es notable e impresionante por el lenguaje antitético en que se presenta, un lenguaje como no se encuentra en la descripción de las otras esferas planetarias. Conscientemente o no, las antiguas contradicciones implícitas en la idea de Saturno hallan expresión poética:

> Ulterius progressa suos Prudentia gressus
> dirigit ad superos, superans Iovis atria cursu,
> Saturnique domos tractu maiore iacentes
> intrat et algores hiemis brumaeque pruinas
> horret et ignavum frigus miratur in aestu.
> Illic fervet hiems, aestas algescit et aestus
> friget, delirat splendor dum flamma tepescit.
> Hic tenebrae lucent, hic lux tenebrescit, et illic
> nox cum luce viget, et lux cum nocte diescit.
> Illic Saturnus spatium percurrit avaro
> motu, progressuque gravi, longaque diaeta.
> Hic algore suo praedatur gaudia veris,
> furaturque decus pratis, et sidera florum,
> algescitque calens, frigens fervescit, inundat
> aridus, obscurus lucet, iuvenisque senescit.
> Nec tamen a cantu sonus eius degener errat,
> sed comitum voces vox praevenit huius adulto
> concentu, quem non cantus obtusio reddit
> insipidum, cui dat vocis dulcedo saporem.
> Hic dolor et gemitus, lacrimae, discordia, terror,
> tristities, pallor, planctus, iniuria regnant[193].

En el curso del siglo XII, pues, la creencia astrológica se introdujo gradualmente en ciertos sistemas de filosofía escolástica de la naturaleza, y de allí en

adelante pudo desarrollarse dentro y fuera de la esfera de la filosofía propiamente dicha. Incluso entre los autores principalmente enciclopédicos encontramos una tendencia creciente a incluir material que en realidad es astrológico. Para autores del siglo XIII como Amoldo Sajón, Vicente de Beauvais o Bartholomeus Anglicus, que citaban a Ptolomeo y no intentaban ir más allá por la vía de la interpretación moral o cosmológica, ya no era arriesgado decir que la vida, la arquitectura y la doctrina eran propias de Saturno, o que él significaba la tribulación, la pena, la humildad y el mal[194]. También Vicente de Beauvais le consideraba frío y seco, ocasionalmente húmedo y terroso, melancólico, plúmbeo, oscuro, amante de la ropa negra, tenaz, piadoso y hombre del campo[195]. Bartholomeus Anglicus le describe así:

> Saturnus est a saturando dictus. Cuius uxor Ops est dicta ab opulentia, quam tribuit mortalibus, ut dicunt Isidorus et Martianus. De quo dicunt fabulae quod ideo depingitur maestissimus, quia a filio suo fingitur castratus fuisse, cuius virilia in mare proiecta Venerem creaverunt. Est autem secundum Misael Saturnus planeta malivolus, frigidus et siccus, nocturnus et ponderosus, et ideo in fabulis senex depingitur. Iste circulus a terra est remotissimus, et tamen terrae est maxime nocivus… In colore etiam pallidus aut lividus sicut plumbum, quia duas habet qualitates mortiferas, scilicet frigiditatem et siccitatem. Et ideo foetus sub ipsius dominio natus et conceptus vel moritur vel pessimas consequitur qualitates. Nam secundum Ptolomaeum in libro de iudiciis astrorum dat hominem esse fuscum, turpem, iniqua operantem, pigrum, gravem, tristem, raro hilarem seu ridentem. Unde dicit idem Ptolomaeus: «Subiecri Saturno… glauci sunt coloris et lividi in capillis, et in toto corpore asperi et inculti, turpia et fetida non abhorrent vestimenta, animalia diligunt fetida et immunda, res diligunt acidas et stipticas, quia in eorum complexione humor melancolicus dominatur»[196].

Textos como éstos, especialmente el de Bartholomeus Anglicus, muestran a la primera ojeada que una fuente de material extraño para los escritores anteriores pero familiar para nosotros ha irrumpido en la tradición mitográfica y científica vigente y ha producido un cambio de actitud fundamental. Las descripciones son siempre detalladas, y abarcan el destino del hombre, la duración de la vida, la enfermedad, la salud, la constitución y el carácter; asocian a Saturno en principio con la «melancholica complexio», lo mismo que dicen que Júpiter «praeest sanguini et sanguineae complexioni» y que Marte «disponit ad iram et animositatem et alias coléricas passiones»; y son abrumadoramente desfavorables. Encontramos, en efecto, a «Misael» citado

como autoridad, al lado de Ptolomeo, Isidoro y Marciano Capela; y «Misael» no es otro que Masalláh. En otras palabras, vemos aquí una aceptación total de los textos árabes, y, basada en ellos, una astrología profesional occidental cuyas robustas características necesariamente habían de influir mucho más sobre las ideas generales acerca de los astros de lo que podían influir las interpretaciones idealizantes de los místicos y filósofos morales, las descripciones moralizantes de los mitógrafos o las reflexiones especulativas de los filósofos de la naturaleza. La popularidad de esta astrología profesional hizo posible que la idea de Saturno como figura malévola y amenazadora ganase una victoria decisiva sobre todas las demás interpretaciones, al igual que había ocurrido con la melancolía gracias a los opúsculos de medicina y los libros sobre las cuatro complexiones.

La astrología profesional, tal y como se desarrolló en Occidente tras el descubrimiento de las fuentes árabes, tuvo, al igual que la medicina contemporánea, un carácter inusitadamente conservador, por no decir estacionario.

Los astrólogos árabes, cuya idea de Saturno hemos descrito al principio de este capítulo, hicieron poco más que recopilar y clasificar el material que les había llegado de la Antigüedad tardía. Sólo dos hechos tienen verdadera importancia para nuestro tema. En primer lugar, la equiparación de ciertos planetas con los cuatro temperamentos, y, en particular, de Saturno con el melancólico —preparada, pero no completada, en la Antigüedad tardía—, se formuló entonces explícitamente y fue doctrina firme de allí en adelante. En segundo lugar, las características favorables de Saturno, citadas esporádicamente en el Imperio tardío, por ejemplo las riquezas, el poderío, el talento para la geometría y la arquitectura, el conocimiento de cosas ocultas, y, sobre todo, la «reflexión profunda» (esta última tomada quizá del neoplatonismo), pasaron a ser distinciones estereotipadas, incorporadas constantemente, aunque no siempre de manera lógica, al cuadro general, y transmitidas junto con éste. Así pues, son la exhaustividad de los datos y la solidez del sistema, más que ninguna originalidad en la concepción, lo que da importancia a la astrología árabe, cuyas obras principales eran accesibles en traducciones latinas ya en torno a 1200. Combinado con la aplicación de la especulación escolástica a la ciencia, y la recepción de Aristóteles y de la medicina de Galeno —también transmitidos principalmente por los árabes—, lo que verdaderamente influyó en el pensamiento medieval, y aun en el pensamiento moderno, fue sobre todo el principio básico de la astrología, esto es, el de que todo acontecimiento terrenal, y en particular el destino humano, estaba «escrito en las estrellas».

A este respecto, los árabes de los siglos IX, X y XI tuvieron una significación para la Edad Media semejante a la que habían tenido los «caldeos» para el

mundo helenístico. En ambos casos se ve que la influencia general de la astrología fue en aumento a medida que aparecían una serie de tendencias «místicas» al lado de los credos oficiales, y que, en ambos casos, suministraban un paralelo a la creencia en los astros. Ese aumento del fatalismo se vio acompañado, como era lógico, de fuertes protestas de los sectores filosóficos, astronómicos y, sobre todo, religiosos, hasta que el Renacimiento acabó convirtiendo la actitud del individuo hacia la astrología en cuestión de conciencia. Muchos católicos ortodoxos, sobre todo entre los espíritus más activos, dieron cabida a la astrología, mientras que otros, sobre todo los de la tradición agustiniana, la rechazaron. El humanismo ético de Pico della Mirandola, no menos que el librepensamiento escéptico de Leonardo da Vinci, podían llevar a su rechazo. El neoplatonismo místico de Marsilio Ficino llegó al cabo a una nueva solución, un compromiso un tanto precario, que más tarde degeneraría en magia entre sus sucesores, como Agrippa de Nettesheim y Paracelso[197].

La astrología occidental alumbró textos que en general seguían de cerca las traducciones de autores árabes, y en conjunto ofrecían, en lo que a nuestro problema se refiere, un cuadro relativamente uniforme y nada original. Si consultamos a Guido Bonatti y Miguel Escoto, los escritores a quienes Dante elevó al rango de «padres» del movimiento, y desterró al infierno más por sus «artes mágicas» que por su actividad astrológica[198], no encontraremos casi nada que no conozcamos ya de fuentes árabes (o que al menos no sea deducible de ellas mediante un estudio más detallado), si no es una inclusión cada vez más frecuente de rasgos individuales tomados de la medicina y el humoralismo. Según Guido Bonatti[199], por ejemplo, lo mismo que en Alcabitius, Saturno es naturalmente frío y seco y gobierna todo lo que es pesado y viejo, en particular los padres y antepasados. Debido a sus arributos de frío y sequedad, Bonatti dice de él:

> Ex humoribus significat melancholiam. Et ex complexionibus corporum, significat melancholiam, et fortassis erit illa melancholia cum admixtione phlegmatis et cum ponderositate atque gravedine corporis nati, ita quod non erit levis incessus, nec leviter saliens, nec addiscet natare vel similia quae faciunt ad ostendendum levitatem corporis, et erit foetidus et mali odoris, ac si saporet de foetore hircino, et facit homines multae comestionis[199a].

Todo esto son variaciones sobre textos árabes muy conocidos, en particular las traducciones que hiciera Juan de Sevilla de Abū Maʿšār y Alcabitius. La frase siguiente,

> Et si inciperet Saturninus diligere aliquem, quod raro contingit, diliget eum dilectione vera. Et si incoeperit odire aliquem, quod plu-

ries accidit, odiet eum odio ultimato, et vix aut nunquam desistet ab odio illo[199b].

se puede deducir en lo fundamental de la «sinceridad… en el amor» de Alcabitius, pero tanto por su especial énfasis en la cualidad duradera de los sentimientos saturninos como por las palabras empleadas se corresponde tan de cerca con las características del melancólico que parece inevitable que haya algún nexo[200]. A continuación, las cualidades buenas y malas de los «hijos» de Saturno según los árabes se enlazan con las posiciones buenas y malas del planeta.

> Et dixit Albumasar, quod si fuerit boni esse, significat profunditatem scientiae, et consilium bonum et profundum, tale quod vix aut nunquam sciet alius meliorare illud. Et ex magisteriis significat res antiquas et laboriosas, et graves et preciosas, et opera aquatica vel quae fiunt prope aquas, sicut sunt molendina… aedificationes domorum et maxime domorum religiosorum induentium nigras vestes… [200a]

Al final del capítulo se enumeran las cualidades desafortunadas: «Si autem fuerit infortunatus et mali esse, significat res antiquas et viles…»[200b]. La descripción culmina señalando el talento especial de los «hijos» de Saturno para el trabajo del cuero y del pergamino, y en el capítulo siguiente esa idea se desarrolla exactamente igual que en Alcabitius. Aquí Bonatti dice que la conjunción de Saturno con uno de los otros planetas determina la idoneidad especial de los «coria» y «pergamenta» terminados, de tal forma que el hijo de Saturno y Júpiter está dotado para la manufactura y trabajo de pergaminos para escritos religiosos, astrológicos y jurídicos, el hijo de Saturno y Venus para la manufactura de parches de tambor, el hijo de Saturno y Mercurio para la producción de pergaminos para documentos mercantiles, y así sucesivamente.

En general, se podría decir que en la literatura astrológica práctica de las épocas media y tardía del Medievo los rasgos redentores de Saturno fueron quedando cada vez más sepultados bajo el cúmulo de sus cualidades malas, y él mismo vino a tener más de planeta puramente desafortunado de lo que fuera incluso en Vettius Valens o Rhetorius.

Esto está muy claro en Miguel Escoto, el compañero de Bonatti en el infierno de Dante. Aún se incluye el atributo «cogitatio», pero aparece como una parte muy inorgánica de la serie «pavor, timor, guerra, captivitas, carcer, lamentationes, tristitia, cogitatio, pigritia, inimicitia, planctus», etcétera. Saturno es «peor que los demás»; es «stella damnabilis, furiosa, odiosa, superba, impia, crudelis, malivola, hebes, tarda, multis nociva, sterilis, nutrix paupertatis, conservans malum, vitans bonum, dura, senex et sine misericor-

dia». Es «fuerte y poderosa en la maldad, siempre señal del mal y no del bien», y hasta cuando astros auspiciosos le contrarrestan encuentra la manera de imponer su voluntad perversa.

> Verum est, quod permutatur ab eius influentia secundum potentiam alterius planetae ipsum superantis, et tamen, si non potest operari suam malitiam in alio quantum vellet, nocet omnibus quantum potest[200c].

De ahí que los nacidos bajo él sean los más pobres y despreciables de los hombres; no sólo los habituales sepultureros y limpiadores de letrinas, sino también «los que sirven sentencia»: un giro realista de la imaginación de los astrólogos dado al atributo mítico de «encarcelamiento». El hombre saturnino es el peor de todos los hombres, y sus peculiaridades faciales y temperamentales reflejan la vileza de su aspecto entero. Tiene la piel oscura, parda, amarillenta o casi verdosa; los ojos son pequeños y hundidos, pero ven con agudeza, y parpadean poco; la voz es débil; la mirada va inclinada al suelo; la barba es escasa; los hombros se curvan; es sexualmente débil y proclive a la impotencia, pero tiene buena memoria; su entendimiento es tosco, su mente tarda, su cerebro lento para la comprensión; además, es apocado, deprimido, meditabundo, rara vez se ríe ni está siquiera alegre; perezoso, envidioso, negligente en el vestir, aburrido en el hablar, engañador, rapaz, ladrón, desagradecido, avariento y misántropo[201]

Vemos que la astrología es tan dura con la idea de Saturno como lo fueran la medicina y la doctrina de los temperamentos con la idea del melancólico; tanto, que la descripción de lo uno coincide con la de lo otro hasta en las palabras empleadas. Es como si Miguel Escoto o su fuente hubieran incorporado secciones enteras de escritos de teoría de las complexiones a su propia lista de características de Saturno, así como su lista, a su vez, puede haber influido en descripciones posteriores del melancólico. Y así como, en el caso de la melancolía, su concepción puramente negativa vino a ser la norma general, así también en el caso de Saturno y sus hijos. Cecco d'Ascoli, que fue quemado en la hoguera en 1327, llamaba a Saturno «quella trista stella, tarda di corso e di virtu nemica, che mai suo raggio non fe cosa bella»[202], y (por citar sólo a otro astrólogo profesional), Bartolomeo da Parma, en un capítulo basado enteramente en Miguel Escoto, dice:

> «Omnibus nocet, nemini proficit; quare dicitur esse malus. Nocet enim suis et alienis»[203].

Esta concepción estuvo cada vez más difundida, a pesar de la conservación, más o menos vacía de sentido, de unas pocas características favorables. Aquí y allá se siguen concediendo al hijo de Saturno riquezas, sabiduría o la capacidad, pese a todas sus malas cualidades, de hacerse «amar por personas

nobles» y llegar a ser «el más grande entre sus amigos»[204]. Un poema latino sobre los planetas, de inspiración puramente literaria, que se encuentra en muchos manuscritos tardíos, contiene sentencias que no son sino una paráfrasis, a veces un tanto libre, de la lista de Macrobio, y de Saturno dice incluso que «dat animae virtutem discernendi et ratiocinandi»[205]. Pero es significativo que el reverso de la página que recuerda a Macrobio contenga los siguientes versos:

Annis viginti currit bis quinque Saturnus,
et homo, qui nascitur, dum Saturnus dominatur,
audax, urbanus, malus, antiquus, fur, avarus,
perfidus, ignarus, iracundus, nequitiosus[205a].

En la Edad Media tardía la idea de Saturno estuvo determinada por faramallas como ésa, y por extractos de los escritos de astrólogos profesionales como Miguel Escoto, citados en forma degradada en los almanaques populares. Hasta tal punto fue así, que incluso los versos didácticos y narrativos, que, conforme a la naturaleza dual de las fuentes disponibles, solían trazar una distinción muy clara entre Saturno como figura mítica y Saturno como planeta, basaban la primera de esas ideas en textos mitográficos, pero la segunda en esa «vulgata astrológica» cuyo origen acabamos de rastrear. En el *Roman de la Rose*, lo mismo que en Lydgate, Gower y Chaucer, Saturno es por una parte el dios del tiempo, el Señor de la Edad de Oro (generalmente presentada como modelo a la edad contemporánea), el Rey de Creta, el acuñador de oro, fundador de ciudades, inventor de la agricultura, etcétera[206]; por otra es el dios planetario frío, plomizo, destructivo, que dice de sí mismo en los *Cuentos de Canterbury*:

My cours, that hath so wyde for to turne,
Hath more power than wot any man.
Myn is the drenching in the see so wan;
Myn is the prison in the derke cote;
Myn is the strangling and hanging by the throte;
The murmure, and the cherles rebelling;
The groyning, and the pryvee empoysoning;
I do vengeance and full correccioun,
Whyl I dwelle in the signe of the leoun.
Myn is the ruine of the hye halles,
The fallyng of the toures and of the walles
Upon the mynour or the carpenter.
I slow Sampsoun in shaking the piler:

And myne be the maladyes colde,
The derke tresons, and the castes olde;
My loking is the fader of pestilence[207].

La *Epître d'Othéa* de Christine de Pisan reclama los siete planetas como tutores para su «Bon Chevalier», y por lo tanto sólo les puede atribuir buenas cualidades, pero es casi una excepción solitaria cuando señala a su héroe la «lentitud» de Saturno como requisito previo del buen juicio y la reflexión[208].

Para ilustrar cómo el hombre vulgar —y no sólo el hombre vulgar— ha visto la naturaleza e influencia de Saturno desde finales del siglo XV hasta época relativamente reciente, basta una pequeña selección de los innumerables textos «populares».

Quicquid et infaustum, quicquid flagitiosum,
est Saturne tuum: nisi quam cerealia struas[209].

El hijo de Saturno es un ladrón
que hace muchas maldades;
Saturno es listo, frío y duro,
su hijo contempla con mirada triste.
Pusilánime e incomprendido,
llega con vergüenza a la ancianidad.
Ladrón, destructor, asesino,
desleal y blasfemo,
nunca en armonía con mujer ni esposa,
se le va la vida en beber[210].

Y, finalmente:

El planeta Saturno es el más elevado y más grande y más indigno, y es frío y seco y el más lento en su curso. El planeta es hostil a nuestra naturaleza en todas las cosas y se coloca al este, y es un planeta de hombres malvados e indignos que son delgados, morenos y secos, y es un planeta de hombres que no tienen barba, y tienen el cabello blanco, y llevan ropas nada limpias. Los nacidos bajo Saturno son contrahechos de cuerpo y morenos con cabello negro, y tienen vello sobre la piel, y poco pelo en la barbilla, y el pecho estrecho, y son maliciosos e indignos y tristes, y gustan de cosas no limpias, y antes prefieren llevar ropas sucias que buenas, y son lascivos y no gustan de pasear con mujeres y pasar el tiempo, y también tienen todas las co-

sas malas por naturaleza. La hora de Saturno es la hora del mal. En esa hora Dios fue traicionado y entregado a la muerte…[211].

Capítulo 2
Saturno en la tradición pictórica

El desarrollo de la idea de Saturno que hemos descrito se refleja no sólo en la literatura, sino también en el arte figurativo. Sin embargo, y como sucede en todos los casos análogos, la tradición pictórica sigue unas normas propias.

1. SATURNO EN EL ARTE ANTIGUO Y LA SUPERVIVENCIA DE LA REPRESENTACIÓN TRADICIONAL EN EL ARTE MEDIEVAL

El tipo tardío, desarrollado bajo influencia oriental, del Aion-Kronos mitraico, que, con alas y otros atributos, cumplía una función cósmica general, en particular como dios del Tiempo, fue conocido en el período prerrenacentista sólo por la literatura, no a través del arte (figura 9)[1]. El «Kronos fenicio», cuya forma querúbica llevaba dos alas en la cabeza y cuatro en los hombros, y tenía dos ojos abiertos y dos cerrados, sobrevivió en monedas y en una descripción de Eusebio[2]. Aparte de esto, las efigies antiguas de Saturno, a los efectos que aquí nos interesan, se dividen en dos clases, que muestran ambas al dios como un anciano y le prestan los atributos de una hoz[3] y un manto echado sobre la cabeza, rasgo este último que Saturno comparte únicamente con Asclepio, y que desde el primer momento le da un aspecto extraño y un tanto siniestro. El primer tipo muestra al dios en un estilo por lo general hierático, ya sea en busto, casi siempre sobre sus símbolos zodiacales (como en las monedas de

los Antoninos)[4], ya sea de cuerpo entero y en pie, pero por lo demás dentro de una concepción muy semejante. El segundo tipo le muestra en actitud de pensador, sentado y con la cabeza apoyada en una mano.

Del primer tipo tenemos un ejemplo en una impresionante pintura mural de la Casa dei Dioscuri de Pompeya (figura 14)[5]. Los ojos del dios son aterradores. El manto sólo deja al descubierto la cara, los pies y una mano que sostiene una hoz a un lado, de forma un poco torpe. Esa torpeza es sin duda alguna deliberada, porque el fresco es obra de un gran artista. Lo que el dios sostiene no es un utensilio vulgar, antes bien es el símbolo del poder de esta divinidad severa, y parece amenazar a los devotos. La insólita rigidez de la figura y su carácter en cierto modo furioso pueden entenderse, pues, como expresión de la visión personal de un pintor durante la edad de oro de la pintura pompeyana. Para él, Saturno era el imponente dios de la tierra.

El segundo tipo se caracteriza, como hemos dicho, por presentar al dios sentado, con el brazo apoyado en algún objeto, característica que parecía tan típica del dios que perdura como un eco aun en efigies en las que resulta casi enteramente fuera de lugar. Por ejemplo, Saturno se lleva a la cabeza la mano izquierda en la representación de la escena en la que se le da la piedra que devorará en lugar del niño[6]. El sepulcro de Cornutus en el Vaticano (figura 10) es el monumento más importante de este tipo, junto con un pequeño bronce del Museo Gregoriano[7] y unos cuantos fragmentos de estatuaria monumental. Aquí Saturno aparece reflexionando tristemente, como Atis en otros sepulcros. La mano derecha no sostiene la hoz en alto, como en el fresco pompeyano, sino que la deja reposar, con gesto de cansancio, sobre la rodilla. La cabeza, inclinada, se apoya en la otra mano. Para Cornutus, que hizo poner esta efigie en el sepulcro suyo y de sus hijos,

Saturno simbolizaba la triste tranquilidad de la muerte. El arte antiguo dio expresión, pues, a las dos caras de la naturaleza de Saturno, de un lado como el dios imponente y benéfico de la tierra, del otro como el señor, destructor pero a la vez dador de paz, del mundo subterráneo. En el arte occidental de los primeros siglos de la Edad Media este segundo tipo desapareció; el arte cristiano reservó en un principio el tipo del pensador para los evangelistas, los apóstoles y los profetas. Al lado de los bustos, típicos de la colección habitual de los cinco planetas Saturno, Júpiter, Marte, Mercurio y Venus[8] en los manuscritos de Aratea, se conservó el esquema solemne pero no específico que hemos visto en Pompeya. En una representación carolingia de los planetas (figura 15)[9] encontramos una reproducción exacta de Saturno como figura de cuerpo entero, con la hoz y el manto echado sobre la cabeza. Podemos demostrar cómo se transmitió este tipo, porque ya en los manuscritos antiguos se había adaptado la forma monumental a la ilustración de libros. La efigie de Saturno en el calendario del año 354 d. C. (figura 12) presenta al dios en actitud de caminar, como en Pompeya[10]; el manto deja libre la parte superior del cuerpo, la mano derecha sostiene el arma. El ilustrador del manuscrito carolingio debió de tener ante sí un ejemplo de la Antigüedad tardía, que en algunos aspectos sería más semejante al fresco clásico que la imagen del calendario. El brazo de Saturno extendido con el arma es una desviación que la imagen carolingia comparte con el calendario, pero, al igual que en el fresco antiguo, la cabeza está vuelta como mirando al oponente amenazado[11].

También las ilustraciones de la enciclopedia de Rabano Mauro (figura 13) están basadas, en gran medida, en la tradición pictórica antigua[12]. Aquí Saturno aparece de una forma muy poco medieval, semidesnudo y con atavío clásico, y su actitud de caminante se remonta también a un modelo anti-

guo. Lo nuevo y sorprendente, en cambio, está en que el dios no sostenga una hoz, sino la guadaña, más moderna: un hecho que debe su existencia únicamente a la interpretación del copista del siglo XI[13].

Salvo en imágenes de planetas como la que acabamos de citar[14], dentro del arte bizantino sólo aparecen efigies de Saturno en ilustraciones de las *Homilías* de San Gregorio Nacianceno.

La efigie de Saturno más antigua se encuentra en un manuscrito del siglo IX conservado en Milán[15]. Ilustra la primera homilía *Contra Julianum*, y está concebida con un apego tan exclusivo al texto, donde se ataca vehementemente a los dioses paganos, que el artista ha caído en un error muy cómico. San Gregorio dice irónicamente que la lectura de cómo Kronos castró a Urano, y cómo su hijo Zeus estuvo aguardando la ocasión de hacer lo mismo con él, es una manera admirable de fomentar en los hijos el amor a sus padres[16]. Pero el ilustrador, entendiendo la palabra Οὐρανός como alusiva no al dios Urano sino al propio cielo, y la palabra τέμνειν no como «castrar» sino como «cortar» o «hender», nos muestra a Saturno (Ὁ ΚΡΟΝΟΣ TON OY < PA > NON TEMNO < N >) partiendo las bóvedas del cielo con un hacha enorme, a la vez que Zeus (Ὁ ΔΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟΥ ΚΡΟΝ < OY > ΈΠΑΝΙΣΤΑΜΕΝΟΣ) le amenaza a él por la espalda con otra hacha semejante (figura 17).

Pero un grupo posterior de manuscritos de Gregorio, que datan de los siglos XI y XII (es decir, del apogeo del movimiento humanista iniciado en el siglo X), presenta un cuadro sustancialmente distinto. En estos manuscritos[17] las ilustraciones de los dioses paganos se han sacado de la homilía *Contra Julianum* y se han añadido a las de la homilía *In sancta lumina*. Pero ahora el ciclo es mucho más rico, y, lo que es más

importante, las representaciones basadas en la tradición literaria (como el «Nacimiento de Venus» de los genitales de Saturno arrojados al mar, que por lo demás sólo aparece en el arte occidental posterior) están reforzadas por otras que, en contraste, eran extrañas al arte occidental y presuponen una tradición pictórica derivada de la Antigüedad clásica. De esta clase es la «Astucia de Rea», que dio a su esposo una piedra envuelta en pañales para que la devorase (cf. figura 11), y la asistencia musical de los curetes y coribantes, que con su clamor ahogaron los gritos del niño Zeus y le protegieron de ser descubierto (figura 16). Donde se muestra a Rea practicando su ardid sobre Saturno encontramos todavía un tipo de Saturno sedente, semejante al relieve capitolino que mencionábamos antes[18]. Cabe suponer, pues, que las ilustraciones de estos manuscritos de Gregorio posteriores sólo en parte se gestaron como traducciones del texto a imágenes; y que en otros casos siguieron una tradición puramente pictórica derivada de textos ilustrados de carácter profano que no afecta al ciclo teológico hasta el renacimiento del siglo x. Así ocurre no sólo con la escena de Saturno y Rea y la de los coribantes, sino también con las que ilustran el nacimiento de Atenea, Cibeles y Orfeo. Esta sospecha casi se hace certeza a la vista de que las miniaturas de los coribantes en los manuscritos de Gregorio posteriores obviamente se derivan del mismo modelo que se transmitió en las representaciones de esta escena en los manuscritos de Opiano[19].

2. LA ILUSTRACIÓN DE TEXTOS Y LA INFLUENCIA ORIENTAL

Las ilustraciones de la obra de Rabano Mauro sirvieron de escalón intermedio entre las representaciones basadas en la tradición puramente pictórica, como las del manuscrito Vossianus, y un nuevo grupo de obras occidentales medievales destinadas a ser mucho más importantes para la evolución

general, porque no se basaban en ninguna tradición formulada en el arte clásico. En estas obras aparecieron nuevos tipos, en parte porque los artistas partían de textos con descripciones de los dioses antiguos que los ilustradores medievales podían adornar al dictado de su imaginación, en parte porque se apoyaban en modelos emanados de una cultura distinta, es decir, de la cultura oriental. Por ambas razones, la imaginación del artista medieval se vio libre para crear tipos verdaderamente nuevos, más próximos a la mente contemporánea. El mejor ejemplo de un Saturno de esa clase de los primeros siglos de la Edad Media está en un manuscrito pintado en Ratisbona[20] (figura 18). No tiene nada en común con los modelos clásicos, sino que es una de esas ilustraciones independientes de los textos eruditos de que hablamos en el capítulo anterior: textos que la Edad Media tomó de la Antigüedad tardía, donde las descripciones de los dioses antiguos se interpretaban alegóricamente con propósitos filosóficos y moralistas. En esta ilustración Saturno ostenta muchos atributos. Tiene la cabeza cubierta; en la mano izquierda sostiene la hoz y —como ya vimos en la enciclopedia de Rabano— la guadaña; en la derecha tiene al dragón Tiempo, que se muerde la cola y muestra que Kronos debe interpretarse también como Crono. La imaginación del artista ha dado a la vieja descripción una vitalidad nueva y típicamente medieval[21].

Sin embargo, una efigie como la del manuscrito de Ratisbona siguió siendo única por mucho tiempo, porque en principio el Saturno que aquí se representa no es más que un inventario gráfico de rasgos que se dan en el texto, hecho de modo que se asemeje en general a tipos contemporáneos. Todavía no ostenta relación ni posibilidad de relación con una persona real ni con el entorno real de los hombres medievales, pues una efigie tan puramente «transliterante» carece tan-

to de la fuerza visual de una tradición pictórica como de la vitalidad de una representación realista. Es comprensible, por lo tanto, que para una resurrección pictórica sustancial de los dioses antiguos hubiera que esperar a que la tradición obsoleta de la Antigüedad fuera reemplazada por otra viva, que hiciera posible proceder a una nueva interpretación realista de los dioses a los que aquí todavía se representa bajo una forma puramente «literaria». Eso sucedería cuando Occidente entrase en contacto con modelos orientales, que representaban a los dioses paganos en atavío un tanto exótico, sí, pero de todos modos en una forma más contemporánea, o por lo menos más susceptible de asimilación. En Oriente, tal vez debido a una cierta supervivencia subterránea de la vieja idea oriental de los planetas, se había desarrollado una serie de tipos pictóricos cuyas características particulares habían sido hasta entonces extrañas a Occidente, pero que se podían traducir fácilmente a lenguaje contemporáneo. Júpiter y Mercurio aparecían con un libro, Venus con un laúd, Marte con una espada y una cabeza sin cuerpo, y Saturno, finalmente, con pala y pico (figuras 23 a 25). Desde el siglo XIII, por lo menos, estos tipos[22] empezaron a influir en las representaciones occidentales, y en ciertos casos podemos incluso seguir el proceso paso a paso. Aquí los manuscritos más importantes son los que contienen ilustraciones a un texto de Abū Ma'šār, que han llegado hasta nosotros en número relativamente elevado[23]. El manuscrito más antiguo del grupo[24] contiene efigies de los planetas evidentemente derivadas de fuentes orientales. Lo mismo que en Oriente, Mercurio aparece con un libro, Venus con un instrumento musical y Marte con un hombre decapitado, mientras que los Gemelos están unidos, como los encontramos también en copias orientales. Aquí también vemos las curiosas efigies de planetas que caen de cabeza[25] (figuras 19-22); pero es característica occidental la

de mostrar a los planetas como soberanos reinantes (así ocurre en manuscritos derivados del manuscrito de París, lat. 7330) y complementar las dos imágenes de la salida y la caída que se mostraban en Oriente (figura 23) con una tercera que representa la «declinación». Este significativo enriquecimiento por adición de una fase media entre los dos extremos sugiere que la idea de ascensión y declive se vinculó a la idea occidental de la Rueda de la Fortuna, vínculo que queda atestiguado fuera de duda por el típico motivo de la Rueda de la Fortuna con coronas que caen. No ha de sorprender que al final del códice de París[26] descubramos una representación de la Rueda de la Fortuna extendida sobre cuatro hojas, es decir, dividida la secuencia acostumbrada «Regnabo, Regno, Regnavi, Sum sine regno» en representaciones separadas correspondientes a las distintas fases de los planetas. En estos manuscritos encontramos una curiosa mezcla de elementos orientales y occidentales, que por sí sola indicaría que fueron ilustrados por primera vez en el sur de Italia; y esa indicación está corroborada, según mostraremos con un análisis más detallado en otro lugar, por consideraciones de estilo[27].

En el códice 7330 de París, Saturno aparece bajo una forma enteramente occidental, como monarca con cetro y sin ningún otro atributo. También sus signos zodiacales, el Aguador como Ganímedes y la Cabra, están concebidos de una manera puramente occidental. Pero si examinamos manuscritos posteriores de este grupo[28] nos sorprenderá ver que la influencia oriental ha aumentado hasta el punto de dar a Saturno una pala, como en los manuscritos orientales, y mostrarle en una actitud peculiar, erguido y con un pie sobre su asiento[29]. Aquí no conserva nada del aspecto sereno y regio de la imagen anterior; la figura más bien parece asemejarse a las de manuscritos orientales en los que se encuentra una actitud análogamente agitada (figura 24). Tras sus andanzas

orientales, los dioses antiguos podían ahora convertirse en figuras mucho más realistas, semejantes por su aspecto exterior a eruditos, labradores o nobles tardomedievales, situados en relación visual directa con los mortales nacidos bajo su dominio, y por lo tanto recobrando por primera vez una poderosa vitalidad. Saturno, en particular, fue tomando en el arte tardomedieval un carácter cada vez más marcado de jefe y representante de los pobres y los oprimidos, que no sólo se correspondía con las tendencias realistas del arte tardomedieval en general, sino también, más concretamente, con los trastornos sociales de la época. Ya en los llamados frescos de Guariento de la iglesia de los Eremitani de Padua[30] aparece como lo que había de seguir siendo hasta la época moderna, a pesar de todos los refinamientos humanísticos: un campesino harapiento, apoyado en la herramienta de su oficio. También en un manuscrito del norte de Italia aparece como campesino, con guadaña y cantimplora al cinto, dispuesto a salir al campo[31] (figura 26). Bajo la influencia oriental, el dios griego de las cosechas y el dios italiano de la ganadería se ha convertido él mismo en campesino. Lo sigue siendo incluso en una escena mitológica donde aparece junto a Filira convertida en yegua, como le muestran los manuscritos de Andalo de Negro (figura 29). Es el representante del escalón más bajo de la sociedad medieval, para quien toda actividad intelectual es un libro cerrado, y que gasta su vida en arrancar de la tierra un parco sustento. Los últimos días de la vida, cuando el hombre es estéril y su calor vital disminuye, de modo que sólo quiere estar acurrucado junto al fuego, esos días son de Saturno.

3. LA IMAGEN DE SATURNO Y SUS HIJOS

Oriente dio a Occidente ideas totalmente nuevas de los señores planetarios, ideas que ya no tenían nada en común con los tipos desarrollados por el arte clásico. Más que eso, aportó

a Occidente un sistema hasta entonces desconocido de diseños complicados que representaban pictóricamente la relación de los planetas con los hombres sometidos a su influencia.

Los autores orientales nos informan de que en los templos paganos Saturno estaba representado como un indio anciano, un hombre montado sobre un elefante, un hombre meditando sobre la sabiduría antigua, un hombre sacando un cubo de agua de un pozo, etcétera. Con pocas excepciones[32], esas imágenes son representaciones de las ocupaciones atribuidas a Saturno en los textos astrológicos de los que hablamos en el capítulo anterior, y por lo tanto todo induce a suponer que las pinturas murales descritas por esos autores fueran las predecesoras de los diseños descritos por historiadores del arte posteriores como imágenes de los «hijos de los planetas». Lo corrobora el hecho de que tales imágenes de los «hijos de los planetas» se encuentren, efectivamente, en manuscritos orientales posteriores. En un manuscrito árabe[33] y sus primos posteriores[34] encontramos los «oficios de los planetas» representados en ocho por siete imágenes (figura 31). La primera imagen de cada fila muestra al planeta mismo, y cada una de las siete siguientes muestra a uno de sus hijos. Saturno aparece como un hombre con un pico (como en la figura 24), que tiene a su lado oficios como el trabajo del cuero, la agricultura, etcétera; Mercurio es un erudito con un libro, asociado a ocupaciones más refinadas. Occidente debió conocer disposiciones similares en el siglo XIV, pues sólo así se explica que el Salone de Padua[35] contenga, en una disposición tabular muy semejante, una serie de imágenes de los «hijos de los planetas» que se podrían describir como una versión occidental monumental de «tablas» como la que se encuentra, por ejemplo, en el manuscrito oriental Bodleian 133. El propio Saturno aparece bajo una forma muy alejada

de lo clásico, como un hombre con una mano sobre la boca, significando bien el silencio, bien su naturaleza siniestra y enfermiza (figuras 32 a 34). También los «hijos de los planetas» experimentaron un proceso cada vez más fuerte de «modernización» realista en Occidente. Las épocas posteriores juzgaron que esas series de ocupaciones tabuladas (como la que se había tomado en el Salone de Padua de manuscritos orientales, al estilo del manuscrito oriental Bodleian 133) eran demasiado monótonas en la forma y demasiado heterogéneas en el contenido. Buscaron una forma que agrupase a los hombres regidos por los planetas en una especie de animada «escena de género» que resultara social y psicológicamente más coherente. Para eso era necesario, en primer lugar, reducir la caótica variedad presente en las «tablas» originales a un número limitado de tipos intrínsecamente relacionados; en segundo lugar, reunir esos tipos en un entorno coherente y con la misma perspectiva. La imagen de Júpiter debía ilustrar la naturaleza y modo de vida de los hombres favorecidos con cultura y propiedades, la de Mercurio la de los eruditos y artistas, la de Marte la de los guerreros, y la de Saturno la de los pobres y oprimidos, campesinos, mendigos, tullidos, prisioneros y criminales. Al mismo tiempo se quiso hacer inmediatamente visible la «influencia» fatal de cada planeta sobre los sometidos a él, y así se comprende que, tras diversos intentos vacilantes de modernizar el esquema del Salone de Padua, se diera al fin con la solución en un diseño que se venía empleando en otra esfera muy distinta y en otro sentido muy distinto para mostrar la «influencia» de un poder celestial sobre la existencia terrenal; el diseño de la Ascensión de Cristo a los cielos (o, para ser más exactos, el de Cristo resucitado dirigiéndose a los que quedaban en la tierra), del Juicio Final y, sobre todo, de Pentecostés y otros misterios semejantes (figura 36)[36].

Según han demostrado Kautzsch y Warburg[37], este nuevo diseño tuvo su origen en el arte norteño del siglo XV (figuras 39 y 41), y afectó después al arte italiano (figura 40); aun con modificaciones de detalles particulares y cambios de énfasis, su composición permaneció inalterada hasta los siglos XVII y XVIII (figura 55). Lo encontramos por primera vez como serie completa en las ilustraciones de la *Epître d'Othéa* de Christine de Pisan. El dios planetario está sentado en una nube, circundado de una aureola de estrellas, como auténtico señor de los cielos, y abajo, en la tierra, viven sus «hijos»; en el caso de Venus, los amantes tendiendo sus corazones como sacrificios; en el caso de Saturno, los sabios reunidos en consejo (figura 37). Este fenómeno de adaptación de la escena de Pentecostés con fines profanos no es único en la época. En una miniatura del «Libro de oráculos» de Viena, de finales del siglo XIV (figura 38), encontramos un grupo de sabios y patriarcas congregados bajo un hemisferio que contiene los siete planetas[38], y las ilustraciones dibujadas alrededor de 1400 para el *De claris mulieribus* de Boccaccio muestran a Juno como aparición celeste sobre sus adoradores, mientras que Minerva forma con sus artesanos protegidos algo así como una mitología de las «Artes Liberales» (figura 35)[39]. Las innovaciones posteriores se comprenden fácilmente como producto de la fusión del diseño de Pentecostés secularizado con esta versión de la imagen de las «Artes Liberales».

El empleo de un diseño religioso en las ilustraciones de Christine de Pisan venía facilitado por el hecho de que aquí los planetas encierran una significación puramente buena. Cada uno de ellos representa una virtud particular, por lo que la asimilación de estas composiciones a representaciones como la de Pentecostés parece harto natural. Además, una vez completada esa adaptación mediante la fusión con el motivo

de las «Artes Liberales», el diseño podía abarcar también el contenido, muy distinto, de los textos astrológicos al uso, creando así la forma de la imagen de los «hijos de los planetas» que había de mantenerse en vigor durante varios cientos de años. Dentro del marco de esta evolución hay numerosas elaboraciones y modificaciones. Así, a Saturno se le representa como contable y aritmético (figura 44); como dios de las arcas, portador de una llave además de la hoz (figura 28); como jornalero cavando, y también como jinete que lleva en su estandarte no sólo la magna estrella, sino también la humilde hoz (figuras 30 y 42). La guadaña que porta junto con la hoz o en lugar de ésta se puede convertir en pala o zapapico, y éstos a su vez pueden pasar a ser una muleta (figuras 27, 39 y 59), y al cabo este dios de los humildes y oprimidos adquiere una pata de palo. Es posible que con esta última desfiguración tuviera que ver la curiosa postura de la pierna que a veces se copió de ciertas fuentes orientales, y hasta un recuerdo inconsciente del mito de la castración de Kronos. Por otro lado, los artistas del siglo XV habían empezado ya a pintar a Saturno con colores algo más heroicos, sobre todo en Italia, como era de esperar. La serie florentina de imágenes de los «hijos de los planetas» es análoga en algunos aspectos a las imágenes de «triunfos», que tan populares fueron después de Petrarca: Saturno aparece como Rey Tiempo con una guadaña, en un carro tirado por los «Dragones del Tiempo», que se muerden la cola (figura 40).

La leyenda dice así:

> Saturno es planeta masculino, puesto en el séptimo cielo; frío y seco, pero accidentalmente húmedo; de naturaleza terrosa, melancólico y oscuro como el plomo. Gusta de vestidos negros y es tenaz y religioso. Ama la agricultura. Tiene de los metales el plomo, de los humores la melancolía, ama la agricultura, de las

> edades la vejez, de las estaciones el otoño. El abuelo, el día del sábado, con la prima, las 8, las 15 y las 22, y la noche del miércoles. Tiene por amigo a Marte, por enemigo al Sol. Tiene dos domicilios, de día Capricornio, de noche Acuario. Su vida o exaltación es Libra, su muerte o humillación es Aries. Corre los doce signos en treinta años y un poco más y de ese poco no se preocupa. Empezando por Capricornio, en dos años y medio o en 30 [meses] lunares, corre un signo en un mes, un grado en un día, dos minutos en una hora y 5 segundos, y después vuelve a su principio.

En el norte de Italia aparece como jinete, semejante a los de las imágenes de torneos. La *Cronaca figurata* florentina, en fin, le presenta bajo una forma cien por cien humanista, como el rey latino que enseñó la agricultura a los romanos y fundó Sutrium (figura 45)[40].

4. SATURNO EN LAS ILUSTRACIONES MITOGRÁFICAS DE LA EDAD MEDIA TARDÍA

Entretanto, sin embargo, revivieron las ilustraciones mitográficas, de las que ya hemos visto un ejemplo temprano pero aislado en el manuscrito de Munich[41]. En lo que se refiere al contenido, los textos mitográficos de esta época, es decir, de los siglos XIV y XV, parecen haber sido completamente «moralizados»: su representación alegórica se interpretó en un sentido cristiano. Pero su representación pictórica fue presa de la nueva tendencia «realista» que propiciaba el uso de entornos contemporáneos; las ilustraciones astrológicas, como hemos visto, ya habían sido afectadas de ese modo en relación con sus modelos orientales. Así, para el autor del *Fulgentius metaforalis*[42] Saturno significa la sabiduría. Pero en las ilustraciones de este texto (figura 46) aparece como monarca reinante, con la reina al lado, vestido a la usanza del siglo XV; y en

torno de él se muestran las diversas escenas de su vida, que a una mente sensible le parecen desagradables en general. El autor medieval podía valerse de escenas incluso repugnantes como motivo de exhortación moral, porque para él la verdadera significación no estaba en la imagen misma, sino en su sentido alegórico[43]

Entre las series de ilustraciones de esta clase, las más importantes son el ciclo de imágenes del siglo XIV que acompaña a la traducción francesa de la *Civitas Dei* de San Agustín, y —estas segundas más fructíferas— las ilustraciones del *Ovide moralisé*. En ambas series Saturno es investido de atributos y colocado en contextos que no habían desempeñado ningún papel en la astrología, ni podían desempeñarlo. En las ilustraciones de la *Cité de Dieu*, Saturno, en recuerdo de su larga y difícil travesía hasta el Lacio, aparece como un venerable anciano con un barco o mástil en la mano[44]. En cambio, en la primera versión del *Ovide moralisé* francés, donde las efigies de los grandes dioses paganos aparecen como viñetas de portada de cada libro, se le asocia una vez más a los «Dragones del Tiempo»[45]; sobre todo, la escena de Saturno devorando a sus hijos, que hasta entonces no se había representado nunca, ni siquiera en la Antigüedad, se muestra aquí con toda su crudeza, lo mismo que el nacimiento de Venus del miembro cortado se muestra en las ilustraciones del *Fulgentius metajoralis* que acabamos de citar. Vemos al dios llevándose al niño a los labios, hincándole los dientes en un brazo, o incluso habiendo ya devorado su cabeza (figuras 47, 50, 53, 54). Aquí se ve la maldad implacable del dios, el Moloc que devora a sus propios hijos, y lo único que suaviza la intolerable crueldad es el texto acompañante, que intenta interpretar la imagen alegóricamente.

Estos motivos aparecen elaborados en las ilustraciones de la introducción de Berchorius al *Ovide moralisé* latino, así co-

mo en las del *Libellus de imaginibus deorum*[46], que fue tomado de esa misma introducción. Más tarde las descripciones que da esta obra se abrieron paso en incontables representaciones, tanto en el norte como en el sur[47]. El motivo del niño devorado pasó del arte mitográfico a las imágenes de los planetas y sus «hijos» (¡en la figura 48, incluso combinado con el motivo de la castración!), y más adelante sería rasgo característico de tales representaciones (figuras 49 y 50)[48].

5. SATURNO EN EL HUMANISMO

La gran diversidad de tipos surgidos del siglo XIV en adelante demuestra que, tras el estancamiento casi completo de la época anterior, había comenzado una verdadera resurrección de los dioses antiguos, y que era posible, y hasta cierto punto necesaria, una recreación genuinamente humanista de los mismos; esto es, un tratamiento conscientemente «clásico». Lo que decimos es especialmente aplicable a Saturno. Más adelante veremos la significación que el más siniestro de los dioses había de alcanzar en el humanismo italiano, pero ya aquí podemos entender que las anteriores efigies del campesino pobre, el malvado devorador de niños, el aritmético astuto e incluso el dios triunfal del Tiempo o el venerable fundador de ciudades no podían satisfacer las exigencias de una cultura en la que los dioses antiguos volvían a ser deidades propiamente tales. El Renacimiento italiano deseó una imagen de Saturno que comprendiera no sólo los dos aspectos de la naturaleza saturnina, el malvado y afligido así como el sublime y profundamente contemplativo, sino que también revelara esa forma «ideal» que sólo parecía alcanzable mediante una vuelta a ejemplos genuinamente clásicos. Esta rehabilitación humanista de Saturno se logró alrededor de 1500 en uno de los centros más notables de la cultura italiana: en la ciudad que fuera cuna del anciano Bellini, del joven Giorgione y de Ticiano.

El humanismo tardó en llegar al arte veneciano, pero tras los últimos años de Jacopo Bellini se observa una tendencia netamente humanista. En los cuadernos de dibujos que Jacopo legó a las generaciones siguientes encontramos una singular colección de dibujos arqueológicos. Jacopo Bellini no sólo dibujó obras de la Antigüedad, que pudieran servir a éste o aquél artista como modelo o como inspiración para su obra propia, sino que conservó también inscripciones carentes de significación artística y aun histórica, como las de la tumba de una costurera[49]. Había, pues, un interés general arqueológico y humanista por la Antigüedad, que hizo posible que el yerno de Jacopo, Mantegna, utilizara en los comienzos de su carrera uno de los dibujos de ese cuaderno cuando pintó los frescos de la capilla de los Eremitani[50], y que alcanzó la cumbre de su desarrollo en el *Triunfo de César* del mismo Mantegna. Por otra parte, el propio Jacopo Bellini, contemporáneo de Donatello, parece poco o nada influido por el clasicismo en aquellos de sus dibujos y pinturas que no tienen por tema a la Antigüedad. Sigue siendo un pintor auténticamente tardogótico, con un interés marcado y totalmente extraño al humanismo por los paisajes, árboles, ríos, puentes, aves y montañas de su país. La obra del Bellini mayor contiene, pues, las dos tendencias separadas cuya combinación prestaría a las obras del Renacimiento veneciano su carácter especial: obras como las reconstrucciones que hiciera el joven Ticiano de pinturas descritas por Filóstrato, que mostraban a figuras báquicas e hijos de Venus conforme a un ritmo antiguo situado en sus paisajes natales, y estatuas de Venus en parques nobiliarios, en las que el humanismo arqueológico se combina con el estilo veneciano contemporáneo. Las pinturas de Ticiano para Alfonso I de Ferrara representan la culminación de ese estilo.

Otro testigo, aunque modesto, de este movimiento es el grabado de Saturno hecho por Giulio Campagnola (figura 56)[51]. Es una obra temprana del artista, que la firma con el nombre erudito de «Antenoreus», como sucesor del Antenor venido de Troya a la provincia de Venecia, y presunto fundador de Padua. Acaso por ser obra de una personalidad menos fuerte, este grabado muestra con especial claridad y en muchos aspectos las tendencias de la época.

En primer término está Saturno tendido en el suelo, y junto a su figura se ven unas curiosas rocas y el tronco de un árbol. En la media distancia, a la derecha, hay un bosquecillo con altas ramas y arbustos. El plano del fondo muestra una ciudad fortificada junto al mar, y en éste un barco. Llama la atención la escasa ligazón interna de la imagen del dios en primer término con el centro y el fondo «modernos». Ni el fondo ni el tronco de árbol de la izquierda son invención de Campagnola, antes bien están tomados de dos grabados distintos de Durero. Pero Campagnola podía haber tomado esos detalles de Durero y aun así vincularlos a la figura principal de modo que la imagen no resultara visiblemente falta de unidad. Más bien parece como si hubiera buscado deliberadamente una especie de dualismo. Pues estuvo en la tradición histórica del arte veneciano a partir de Jacopo Bellini el considerar los monumentos antiguos con lejanía arqueológica, y a la vez situarlos en entornos «modernos» que subrayaban su carácter de cosa remota. La figura del dios es extraña, lo es su nombre, lo es la fórmula toda, y sin embargo aparece en el presente, entre objetos de la vida de todos los días. Sobre la tierra desnuda, el cuerpo parece una estatua, pero la mano izquierda se tiende dulcemente hacia la caña como la mano de un hombre vivo, la mirada está vuelta reflexivamente a un lado, las cejas están fruncidas. Ni el pie ni la caña tienen ciertamente nada de estatuario, pero ¡qué alejados de la vida pare-

cen los pliegues completamente redondeados de los paños, si los comparamos con las piedras del suelo! Tal vez como mejor se explicaría la impresión que produce esta figura sería diciendo que parece la aparición de un dios de la Antigüedad en la vida moderna. En este aspecto Campagnola es un típico veneciano del siglo XV, que estudiaba la Antigüedad desde el punto de vista arqueológico y la ponía en relación con el presente sin llegar del todo a insuflarle vida, como haría Ticiano muy poco tiempo después. Parece que podemos incluso rastrear el modelo real de Campagnola, porque es evidente que su grabado se deriva de la figura del dios fluvial o marino (la interpretación no está resuelta definitivamente) del arco triunfal de Benevento[52] (figura 57). El Saturno de Campagnola comparte con ese dios la mirada de soslayo y la cabeza inclinada, que realmente sólo tienen explicación dentro de la composición total del arco. Incluso el tocón es un recuerdo visual de la urna un tanto indistinta; el atributo de la caña probablemente se podría explicar por el hecho de que en el relieve las cañas que crecen por detrás de la figura se funden con el símbolo ahora irreconocible que tiene el dios en su mano derecha, y, lo que es todavía más importante, el ropaje levantado del dios de Benevento, unido a su singular tocado, aun hoy día hace parecer como si tuviera el manto tendido sobre la cabeza, a la manera clásica de la «caput velatum». Esta extraña combinación de peculiaridades aparentes y reales de la naturaleza melancólica y saturnina —el codo apoyado, la cabeza aparentemente oculta por un manto— bien podrían haber dado motivo al arqueologista Campagnola para interpretar la figura del arco de Benevento como Saturno, o cuando menos para utilizarla como Saturno. No cabe duda de que para él Saturno era un divinidad que, aparte de sus otros atributos, guardaba una relación especial con el agua, según demuestran el símbolo de la caña y el paisaje marino

del fondo. Pero la base de esa concepción puede estar en los textos que describen a Saturno como «accidentaliter humidus», le llaman navegante por muchos mares y le atribuyen el patrocinio de los que viven a orilla del mar, sobre lo cual la mejor autoridad es el famoso astrólogo del norte de Italia Guido Bonatti[53]. Está también el hecho de que desde la Edad Media era costumbre imaginar a Saturno así; en las *Mirabilia* romanas, uno de los dos dioses fluviales antiguos que hay delante del Palacio Senatorio se interpretaba como estatua de Saturno[54]. La especial significación del grabado, en cuyo paisaje se hace pleno uso, como hemos dicho, de motivos de grabados de Durero más antiguos, no está tanto en su posible influencia sobre la *Melencolia I* de Durero[55] (cuyo fondo de paisaje pudo verosímilmente inspirarse en Campagnola) cuanto en que es aquí donde por primera vez se crea un Saturno nuevo, humanista e idealizado; hasta tal punto, en efecto, que los sucesores inmediatos de Campagnola retomaron la concepción más usual, ya sea Girolamo da Santa Croce abandonando los motivos antiguos pero conservando el plan general y vistiendo a Saturno de campesino viejo (figura 58)[56], ya sea Lorenzo Costa transformando al Saturno antiguo, en la actitud afligida de un dios fluvial, en un San Jerónimo cristiano sumido en meditación[57].

Sin embargo, la forma de Kronos idealizada por Campagnola al estilo clásico podía traducirse a otros ámbitos todavía más alejados de la realidad, en los que al dios vestido a la antigua se le dotaba de alas; y así, ya en lápidas sepulcrales órficas y mitraicas de las postrimerías de la época clásica adquirió la naturaleza especial de un dios del tiempo. De Kronos, que sólo incidentalmente poseía el carácter de dios del tiempo, renació Crono, cuya función principal era la destrucción fatal de todas las cosas terrenales, junto con el rescate de la verdad y la conservación de la fama. En esta última meta-

morfosis vino a ser pieza casi indispensable de las alegorías marmóreas de las tumbas y de las portadas didácticas de muchas obras referentes al pasado, periclitado y aun así recordado (figura 61)[58]. También en su aspecto exterior es frecuente que las efigies de este Saturno-Crono resucitado se parezcan al Crono, Aion o Kairós de la Antigüedad tardía[59]; pero es dudoso que proceda realmente de ellos. Más bien parece que la figura de un Saturno alado se formó en el punto en el que se pudo establecer una conexión espontánea entre la deidad campesina y la alegoría del Tiempo: es decir, en las ilustraciones del *Trionfo del Tempo* de Petrarca[60] (figura 59). Petrarca hace aparecer al Tiempo en conjunción con el Sol, pero no da otras indicaciones a los ilustradores. Estos, pues, en las representaciones de este triunfo, utilizaron a Saturno, a quien el texto no menciona, como personificación del Tiempo, y trataron de dejar clara su significación dándole como atributo un reloj de arena[61], o, en algunos casos, un zodíaco. Sobre todo, sin embargo, idealizaron la forma tradicional y prerrenacentista del dios campesino poniéndole alas. De esa manera le equipaban como auténtica personificación del tiempo, completando su efigie con una nota nueva y, para la opinión medieval, nada saturnina, tomada de una tradición artística puramente alegórica, como puede verse, por ejemplo, en una alegoría del *Temps* de alrededor de 1400 (figura 60)[62]. Este proceso está confirmado por algunas ilustraciones de Petrarca hechas en Italia durante el siglo XV, en las cuales Saturno, personificando el tiempo, aparece de pie, como la figura de la miniatura francesa, con los brazos caídos simétricamente y equipado con cuatro alas que quieren representar las cuatro estaciones[63]. Una vez completada, esta reunión humanista de Saturno y Crono condujo de manera natural a una reversión, una vuelta a las figuras antiguas de Crono, Kairós y Aion; y engendró el conocido tipo del dios

desnudo del Tiempo, figura idealizada de un anciano con alas, que, aunque en épocas posteriores llegara a ser tan corriente, de hecho debe su existencia a una serie muy complicada de acontecimientos de diversa índole[64].

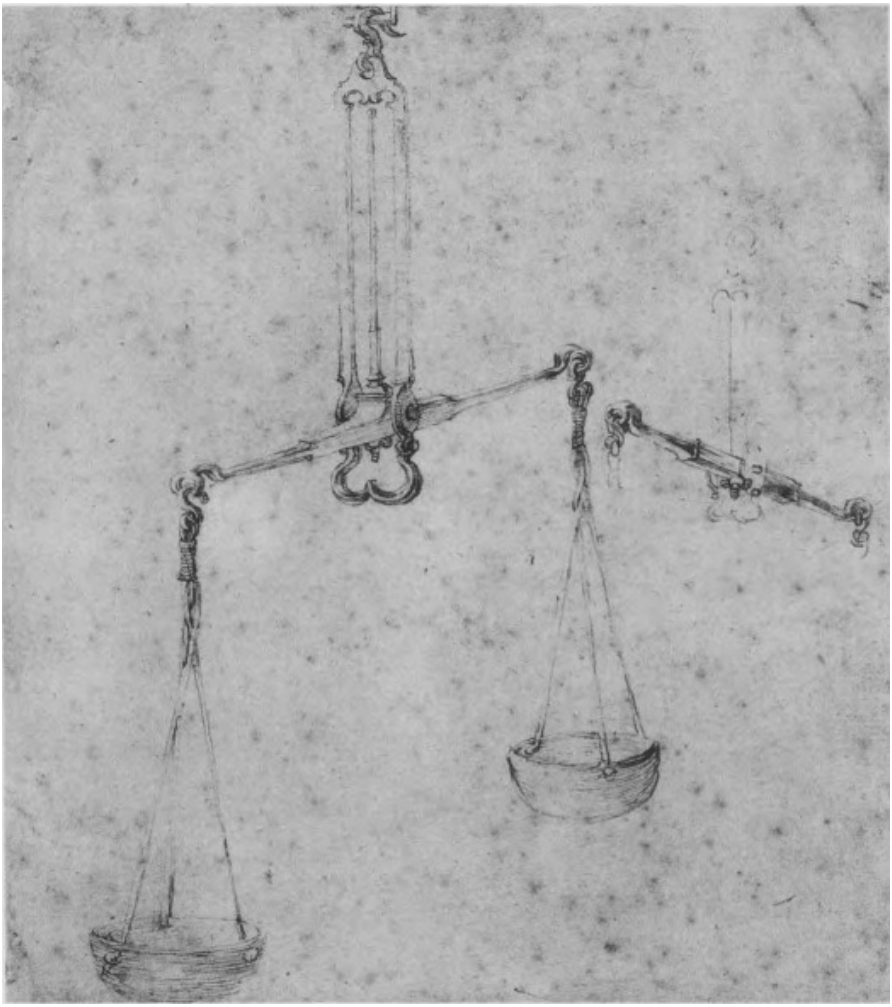
1. Durero, *Melencolia I*. Grabado, Bartsch 74. 1517.
París, Bibliothèque Nationale.

2. Durero, Mujer sentada, estudio para *Melencolia I*. Dibujo a pluma, Lippmann 79. 1514. Berlín, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

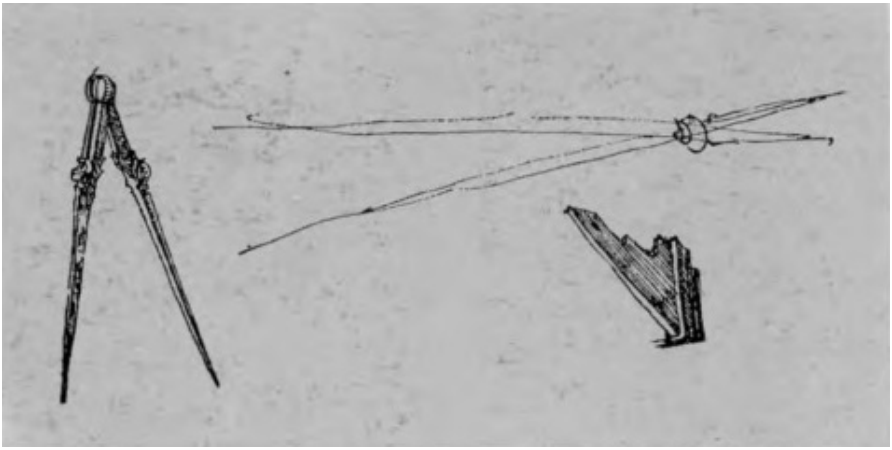
3. Copia de un boceto perdido de Durero: estudio para el perro. Dibujo.
Antes en Bayona, Musée Bonnat.

4. Durero, *Putto*. Dibujo a pluma, Tietze 538. 1514.
Londres, British Museum.

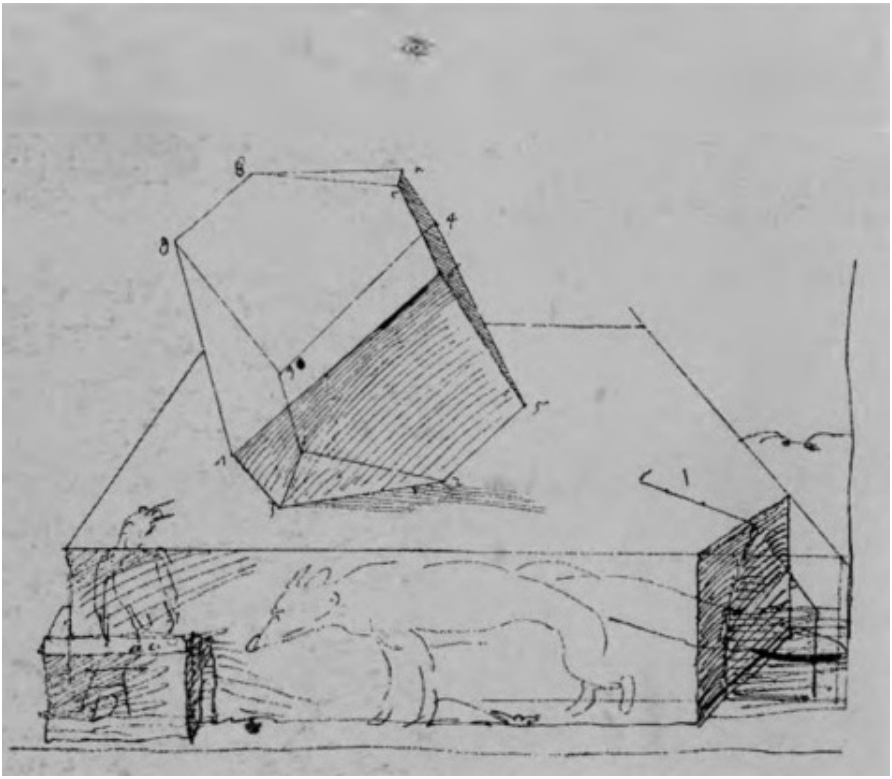
5. Durero, Estudios para la cabeza del *putto*. Dibujo a pluma, Lippmann 249. 1514.
Londres, British Museum.



6. Durero, Balanza. Dibujo a pluma, Tietze 587. 1514.
Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



7. Durero, Compás y plantilla. Dibujo a pluma, Tietze 586. 1514.
Dresde, Sächsische Landesbibliothek.



8. Durero, Poliedro. Dibujo a pluma, Tietze 585. 1514.
Dresde, Sächsische Landesbibliothek.

9. Aion mitraico.
Roma, Villa Albani.

10. Saturno. Sepulcro de Cornutus. Jardines del Vaticano.

11. Kronos devorando la piedra envuelta en pañales. San Gregorio Nacianceno, *Orationes*. Siglo XI. Athos, Panteleimon, MS. 6, fol. 162 v.

12. Saturno. Calendario de 354. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS. Barb. lat. 2154, fol. 8. La leyenda dice: «Cuando sea el día de Saturno y su hora, nocturna o diurna, todo será incierto y laborioso: los que nazcan pasarán peligros, el que se aparte no encontrará, el que se haya acostado peligrará, el hurto hecho no será descubierto».

13. Saturno, Júpiter, Jano y Neptuno. Rabano Mauro, *De universo*. Hacia el siglo XI. Montecassino, Biblioteca dell' Abbazia.

14. Saturno. Fresco de Pompeya, Casa dei Dioscuri. Cuarto estilo de tiempos de Nerón, después del 63 d. C.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.

15. Saturno. Germánico, *Aratea*. Siglo IX.
Leiden, Biblioteca de la Universidad, Cod. Voss. lat. q. 79, fol. 93 v., detalle.

16. Coribantes y curetes protegiendo al niño Zeus. San Gregorio Nacianceno, *Orationes*. Siglo XI.
Athos, Panteleimon, MS. 6, fol. 163 r.

17. Kronos y Zeus. San Gregorio Nacianceno, *Orationes*. Siglo IX. Milán, Biblioteca Ambrosiana, MS. E.49/50 inf., vol. II, pág. 755.

18. Los dioses paganos. Remigio de Auxerre, Comentario a las *Nuptiae Philologiae* de Marciano Capela. Hacia 1100.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. lat. 14271, fol. 11 v.

19-22. Exaltación y exilio de Saturno. Albumasar, *Introductio in astrologiam*, traducida por Zotori Zappari. Mediados del siglo XIII.
París, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 7330, fols. 42 r., 42 v., 43 r., 43 v.
Signos: 19, Capricornio y Acuario; 20, Libra (exaltación); 21, Cáncer y Leo; 22, Aries.

23. Exaltación y exilio de Saturno y Júpiter. Albumasar, *Kitab al-Bulhan*, 1399. Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. Orient. 133, fol. 26 v.

24. Saturno. Qaswini. *Maravillas de la Creación*. 1366.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. arab. 464, fol. 17 r.

25. Saturno y sus signos zodiacales: Capricornio, Acuario. Albumasar, *Introductio in astrologiam*. Hacia 1400.
Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 785, fol. 34.

aquarius

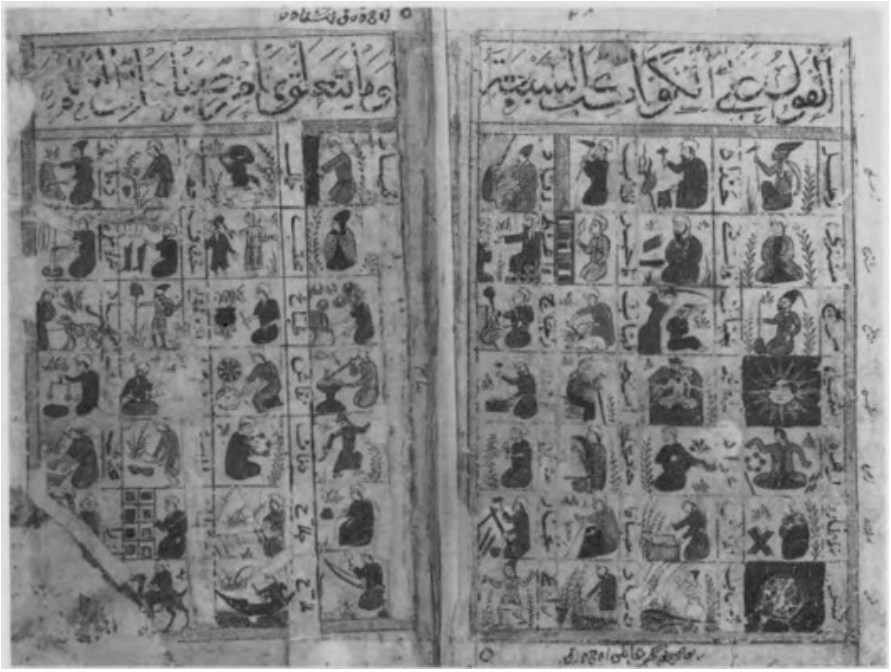
26. Saturno y sus signos zodiacales. Bartolomeo di Bartoli, *Canzone delle virtù e delle scienze*. Siglo XIV. Chantilly, Musée Condé, MS. 1426, fol. 11.

27. Saturno y sus signos zodiacales. *Von den XII Zeichen des Gestirns*. 1470. Zurich, Zentralbibliothek, MS. C.54 (719), fol. 25 v.

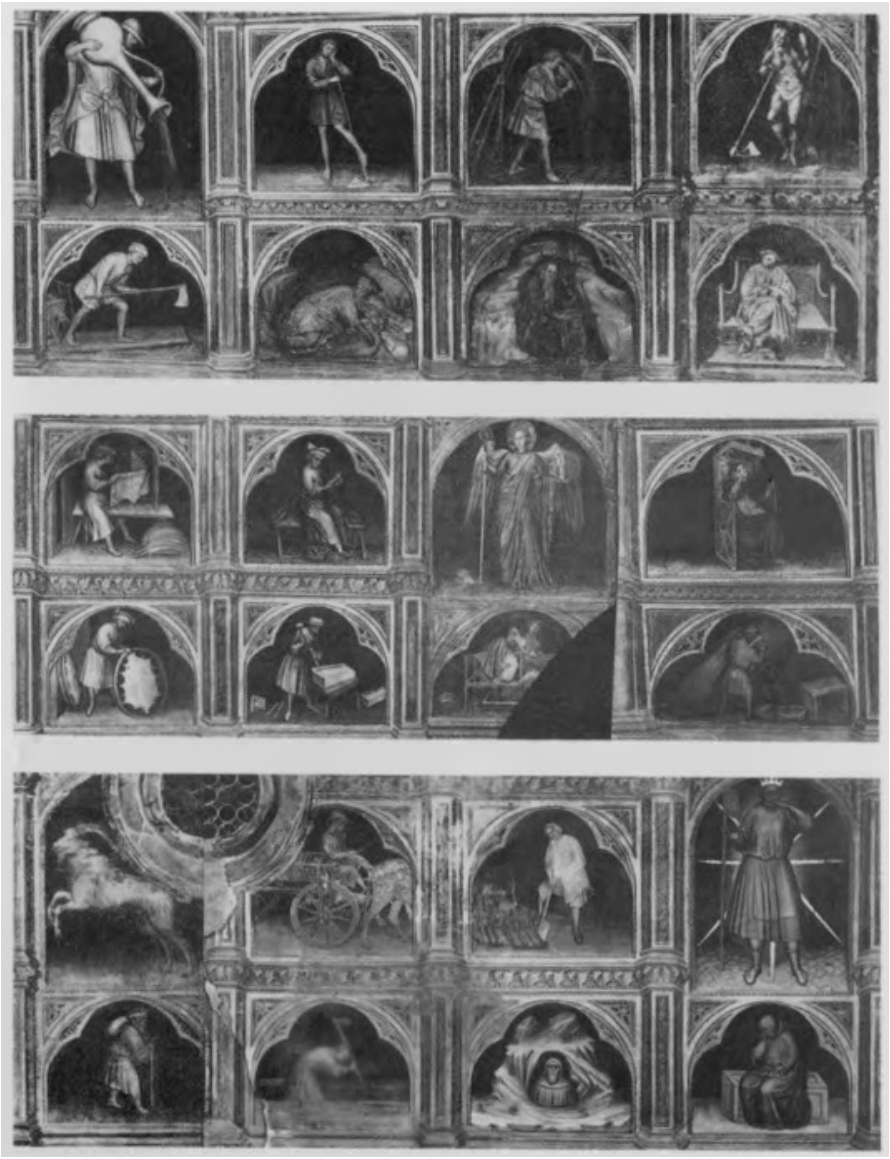
28. Saturno. *Sphaera armillaris cum XII signis.* Siglo XV.
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS. Urb. lat. 1398, fol. 11.

29. Saturno y Filira. Andalo de Negro, *Introductorius ad iudicia astrologie compositus*. Hacia 1352.
Londres, British Museum, MS. Add. 23770, fol. 29 v.

30. Saturno a caballo. *Liber de septem signis*. Hacia 1400.
Budapest, Biblioteca de la Academia Húngara de las Ciencias, MS. Lat. Fol. 14, fol. 2.



31. Hijos de los planetas, Albumasar, *Kitab al-Bulhan*, 1399.
Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. Orient. 133, fols. 25 v. y 26 r.

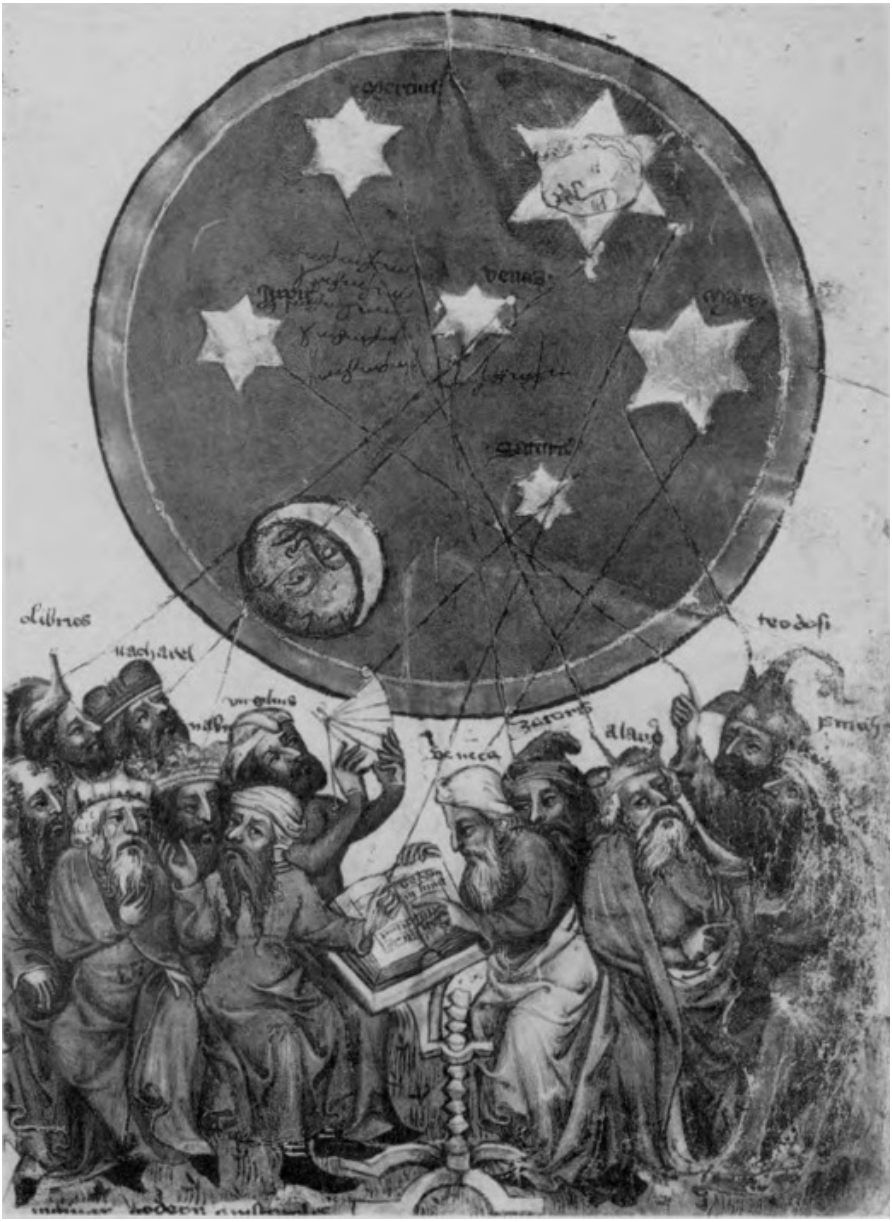


32-34. Hijos de Saturno. Fresco. Siglo XIV.
Padua, Sala della Ragione.

35. Minerva y sus hijos. Boccaccio, *Cas des nobles femmes*. 1402.
París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 598, fol. 13.

36. La comunidad de los fieles. *Troparium y Sequentiarium*. Hacia 1000.
Bamberg, Staatliche Bibliothek, MS. liturg. 5, fol. 3.

37. Saturno y sus hijos. Christine de Pisan, *Epître d'Othéa*. Comienzos del siglo XV. París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 606, fol. 6 v.



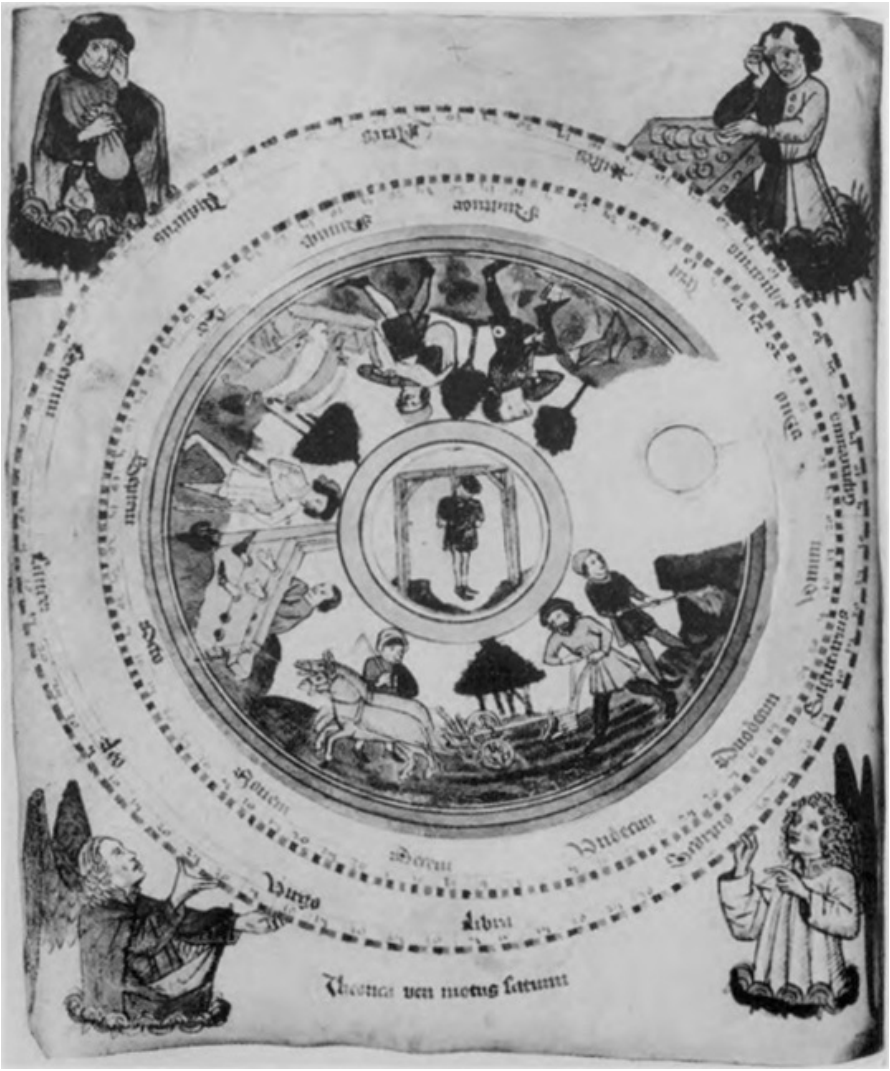
38. Influencias de los planetas. *Losbuch in Reimpaaren*. Finales del siglo XIV. Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek, Ser. nova 2652, fol. 2 v.

39. Saturno y sus hijos. Libro xilográfico, probablemente copia alemana de un original holandés perdido. Hacia 1470.
Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

40. Saturno y sus hijos. Grabado italiano atraído a Maso Finiguerra. Segunda mitad del siglo XV.

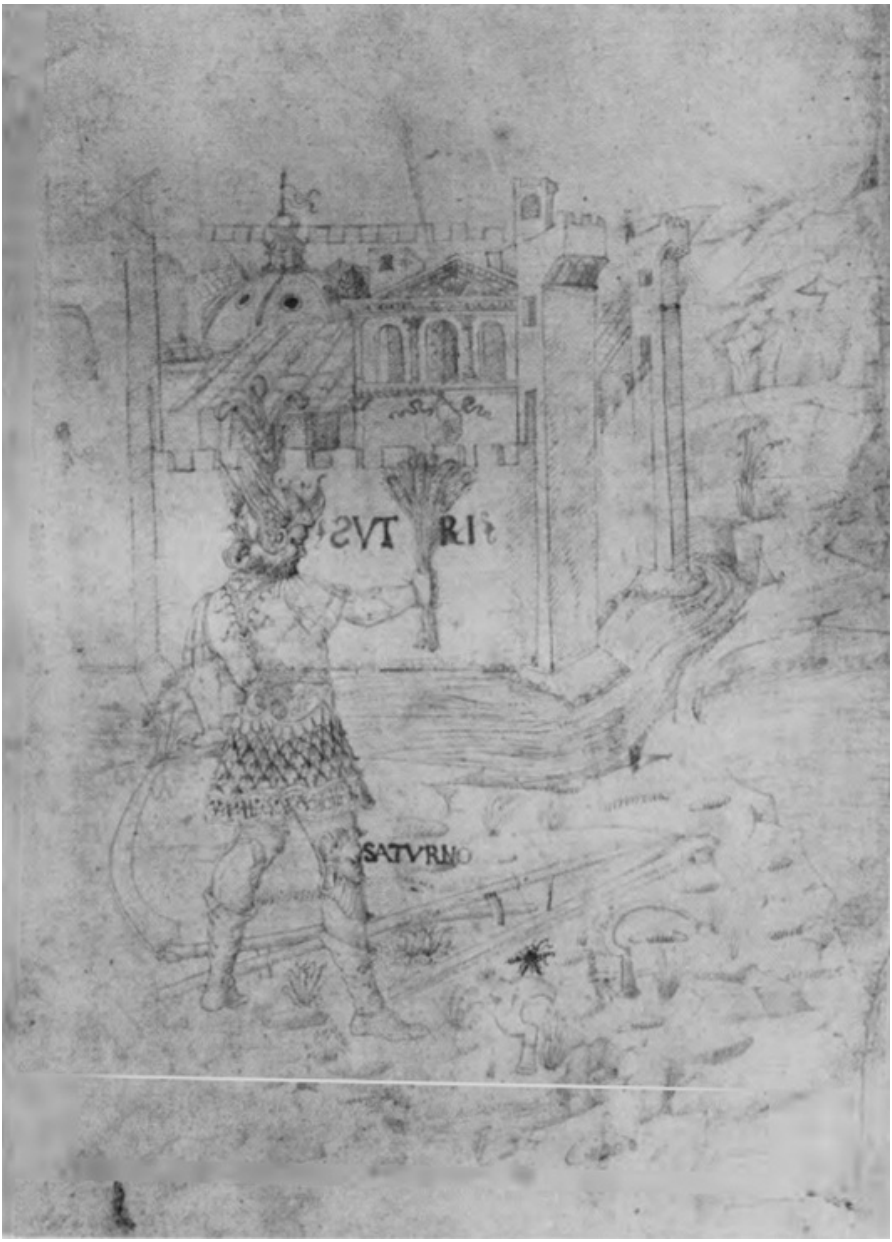
41. Saturno y sus hijos. Obra alemana. Primera mitad del siglo XV.
Tübingen, Universitätsbibliothek, MS. Md. 2, fol. 267.

42. Saturno y sus seguidores. Obra alemana. Finales del siglo XV.
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, MS. 29. 14 Aug. 4.º, fol. 90 v.



43. Los hijos de Saturno. Hoja suelta de un manuscrito astrológico. 1458.
Erfurt, Anger-Museum

44. Saturno contando dinero. *Über die Planeten*. 1444.
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS. Pal. lat. 1369, fol. 144 v.



45. Saturno como fundador de Sutrium. *Cronaca figurata*, Florencia. Hacia 1460. Londres. British Museum.

46. Saturno como Sabiduría. *Fulgentius metaforalis*. Mediados del siglo XV.
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, MS. Pal. lat. 1066, fol. 226.

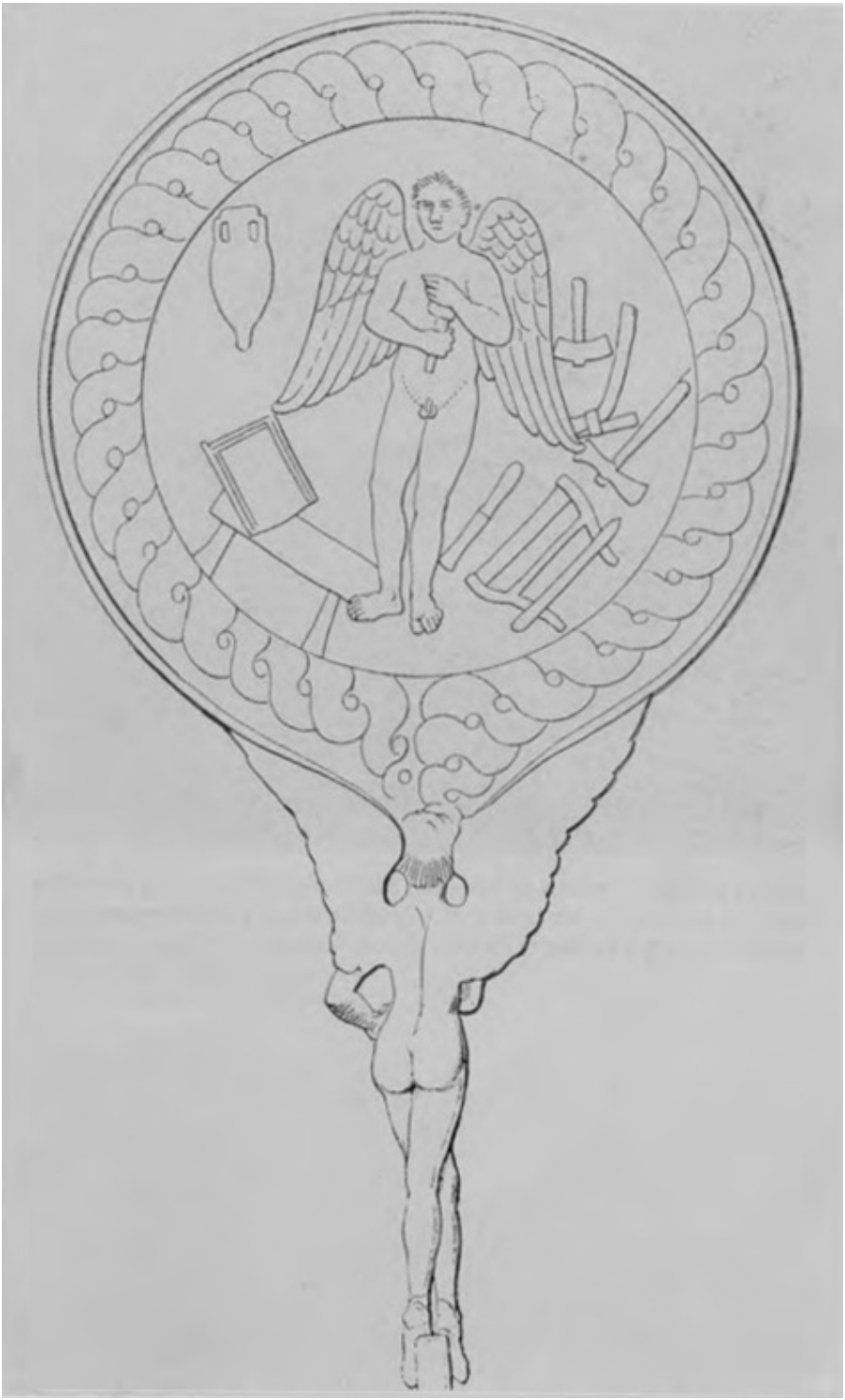
47. Saturno con el Dragón del Tiempo. *Ovide moralisé*. Segunda mitad del siglo XIV. París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 373, fol. 1.

48. La castración de Saturno. Dibujo a punta de plata. Primer tercio del siglo XV.
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

49. Saturno devorando a un niño. Grabado de Gerard de Jode según Marten de Vos, *Septem Planetae*. 1581.
La leyenda dice: «A menudo la extrema vejez detiene a la inteligencia consciente, y tú, Saturno, a lo último la mueves con tu guadaña».

50. Saturno. Taller de Agostino di Duccio. 1454.
Rímini, Templo Malatestiano.

51. Sepulcro romano de un maestro albañil.
Autun, Musée Rolin.



52. Eros carpintero. Espejo etrusco. Tomado de E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, cuarta parte. Berlín 1867, lám. CCCXXX. Londres, Warburg Institute.

53. Saturno y sus hijos. Grabado de Hermann Müller según Marten van Heemskerck. Siglo XVI. La leyenda dice: «Saturno el de la guadaña escoge a los agrimensores, los poetas y aquellos en los que no hay ni un dedo de sana razón».

54. Saturno y sus hijos. Grabado de Hermann Müller según Marten van Heemskerck. Siglo XVI.

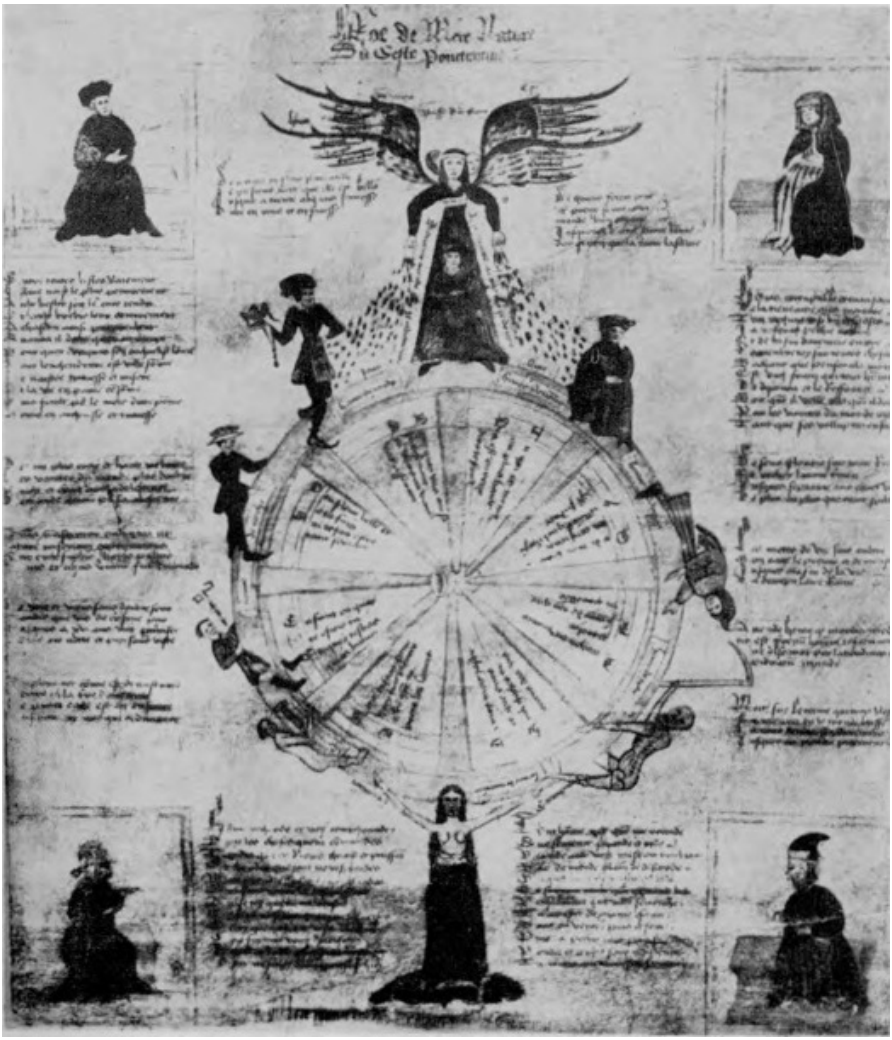
55. Saturno y sus hijos. Grabado de Henri Leroy. Siglo XVI.
La leyenda dice: «Saturno en su carro, tirado por Dragones, amenaza a un niño con su guadaña; pasa por Capricornio y por Acuario; posee el Occidente; rige sobre los Magos, los Sabios, las minas y el plomo».

56. Saturno. Grabado de Giulio Campagnola. Siglo XV.
Londres, Warburg Institute.

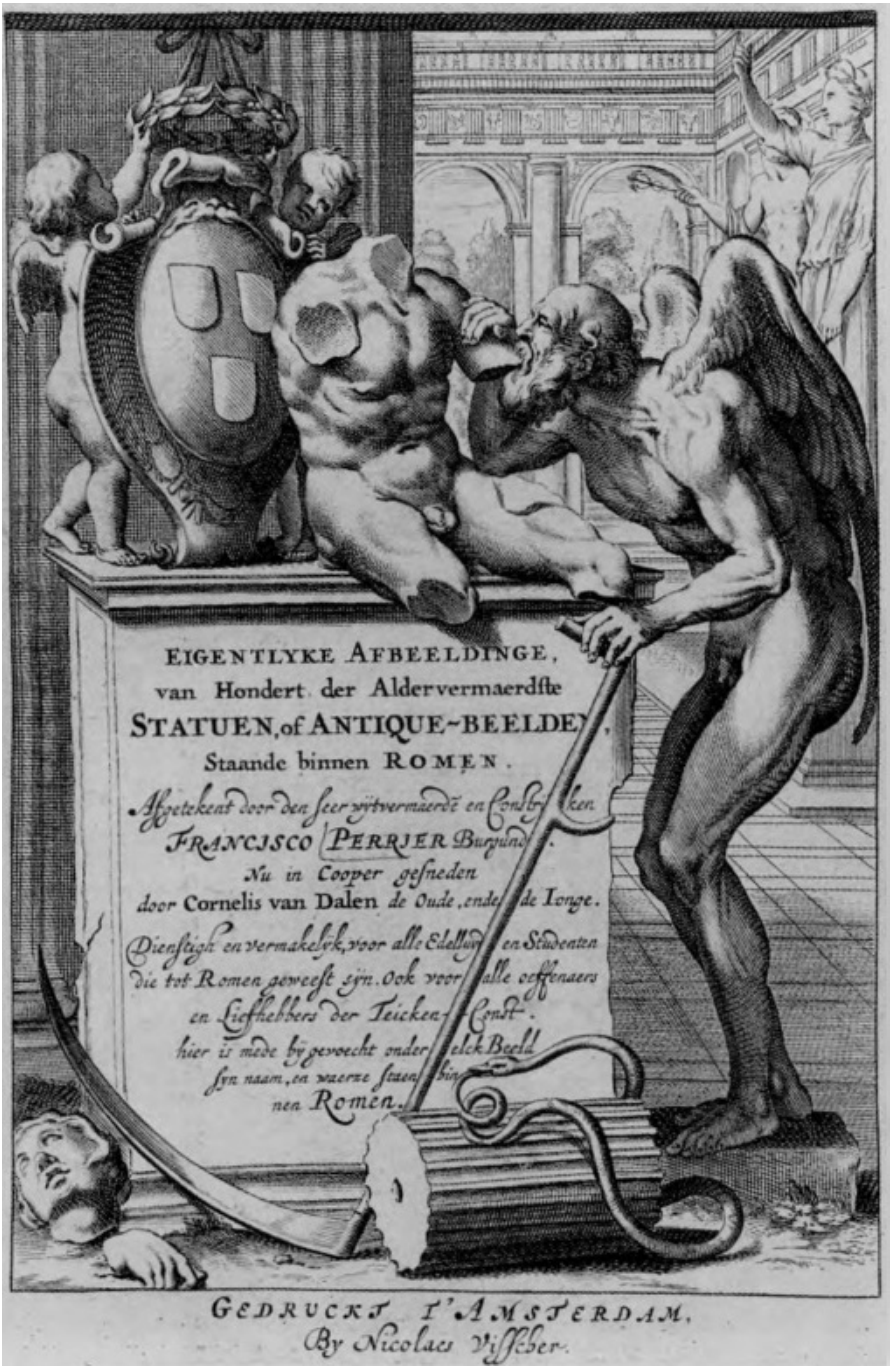
57. Dios fluvial. Escultura del arco triunfal de Benevento. 114 d. C.
Benevento, Museo del Sannio.

58. Girolamo da Santa Croce (muerto en 1556), Saturno (a veces atribuido a Mocetto).
París, Musée Jacquemart-André.

59. Francesco Pesellino (1422-57), *El Triunfo del Tiempo*.
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



60. La Rueda de la Vida dominada por el Tiempo. Obra francesa. Hacia 1400.
Antes en Estrasburgo, colección Forrer.



61. El Tiempo royendo el torso del Apolo del Belvedere. Portada de Frangois Perrier, *Eigentlyke afbeeldinge van 100 der aldervermaerdste statuen of antique-beelden*, Amsterdam 1702. Londres, Warburg Institute.

62. Le Cuer y Melencolie. Renato de Anjou, *Le Cuer d'amours espris*. Hacia 1475. Viena Oesterreichische Nationalbibliothek, MS. 2597, fol. 17 r.

63. Mérencolye y Entendement visitando al Poeta. Portada de *Les Fais de Maistre Alain Chartier*. París, 1489. París, Bibliothèque Nationale.

64. Anima y el Salmista. Salterio. Primera mitad del siglo IX. Stuttgart, Landesbibliothek, MS. Biblia Fol. 23, fol. 55.

65. El Autor y Filosofía. Boecio, *De consolation de philosophie*, traducido al francés por Jean de Meung. Hacia 1415-20.
Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 332, fol. 4.

66. El Autor en su lecho de enfermo. Alain Chartier, *L'Espérance ou consolation des trois vertus, c'est ass-avoir Foy, Espérance et Charité*. Segundo cuarto del siglo XV.
París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 126, fol. 218

67. El Autor, Melancolía y Razón. Alain Chartier, *Le Triomphe de l'Espérance*. Hacia 1525-30. Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 438, fol. 1.

68. El consuelo por la música. Aldebrandin de Sienne, *Livres pour la santé garder (Régime du corps)*. Segunda mitad del siglo XIII. Londres, British Museum, MS. Sloane. 2435, fol. 10 v.

69. *Accidia*. Tapiz. Finales del siglo XV.
Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

70. El melancólico. Cesare Ripa, *Iconologia*. Roma, 1603, pág. 79.
París, Bibliothéque Nationale.

71. Abraham Janssens, *La Melancolía y la Alegría*. 1623.
Dijon, Musée Magnin.

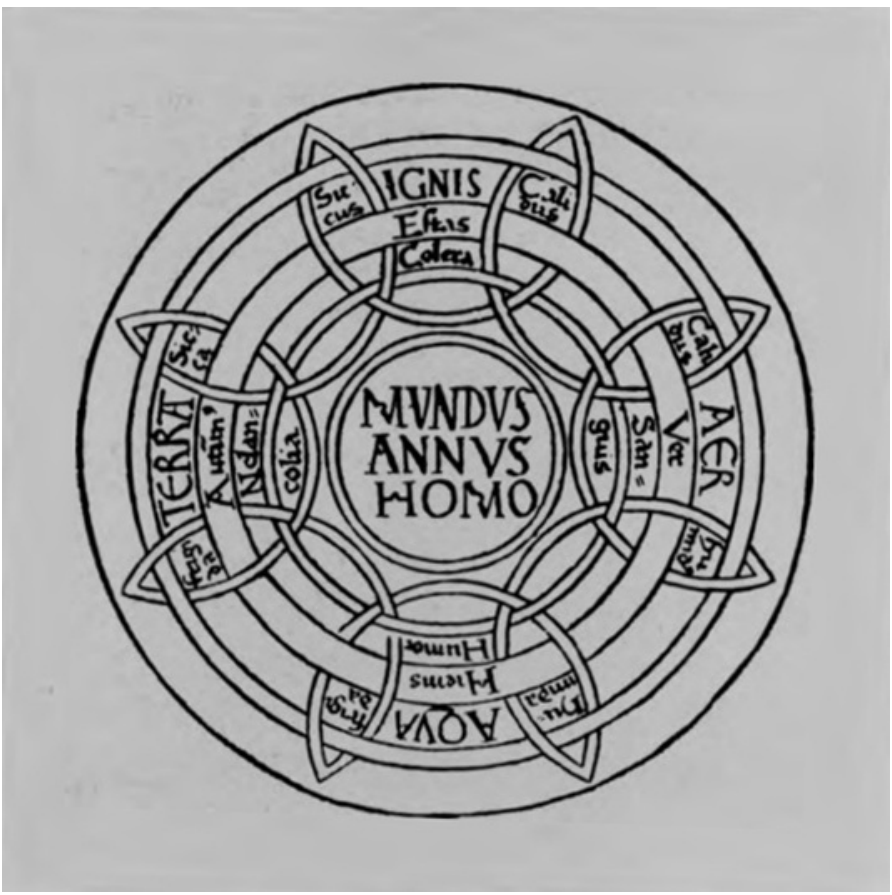
72. La curación por la música. Aristóteles, *De somno et vigilia*. Siglo XIII. Nuremberg, Stadtbibhothek, MS. Cent. V. 59, fol. 231.

73. La curación por azotes. Teodorico dei Borgognoni, *Chirurgia*. Hacia 1300. París, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 11226, fol. 107.

74. El melancólico. Diagrama de cauterización. *Prescripciones para la cauterización*. Siglo XIII. Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek, MS. Amplon. Q. 185, fol. 247 v.

75. El melancólico como avaro. *Von den vier Complexión der Menschen*. Siglo XV. Tübingen, Universitatsbibliothek, MS. Md. 2, fol. 146 v. La leyenda dice: «No me fío de nadie».

76. Melancólicos. *De conservanda bona valetudine. Opusculum Scholae Salernitanae…*, ed. Johannes Curio. Francfort, 1557, fol. 239 v. Berlín, Staatsbibliothek.



77. Macrocosmos y microcosmos. Xilografía. Isidoro de Sevilla, *De natura rerum*. Incunable de Augsburgo.

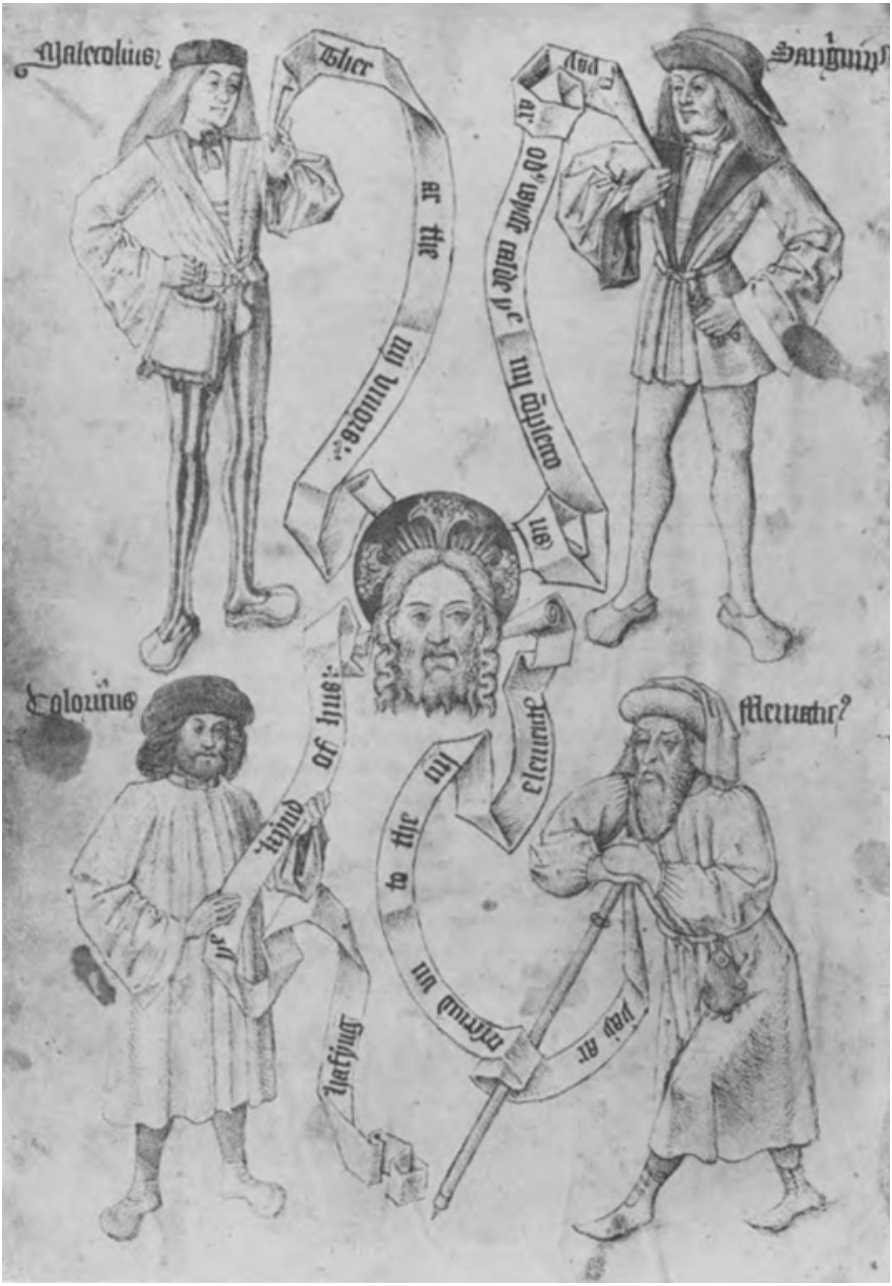
78. Las edades del hombre y los temperamentos. *Tractatus de quaternario*. Hacia 1100. Cambridge, Gonville and Caius College, MS. 428, fol. 28 v.

79. Las cuatro edades del hombre. Aldebrandin de Sienne, *Livres pour la santé garder (Régime du corps)*.
Segunda mitad del siglo XIII.
Londres, British Museum, MS. Sloane 2435, fol. 31.

80. Los cuatro temperamentos. *Problémes d'Aristote*. Primera mitad del siglo XV.
París, Bibliothèque Nationale

81. Los cuatro temperamentos. Pliego. Mediados del siglo XV.
Zurich, Zentralbibliothek (Schreider, 1922 m).

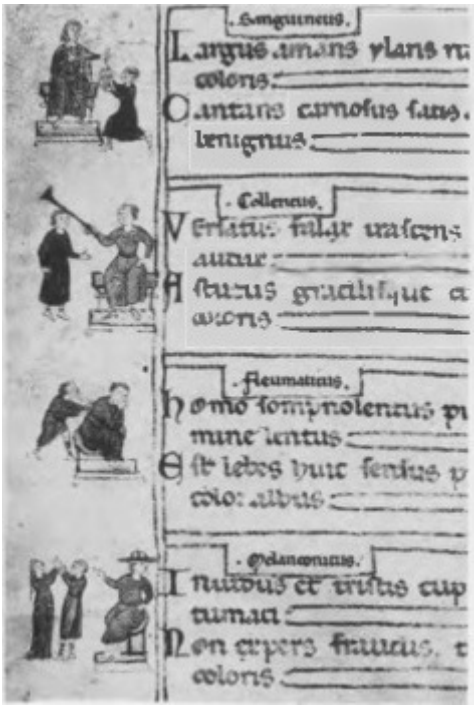
82. La Rueda de la Vida. *Losbuch* alemán. Augsburgo, 1461.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. germ. 312, fol. 98.



83. Los cuatro temperamentos. Libro gremial de los barberos-cirujanos de la ciudad de York. Finales del siglo XV.
Londres, British Museum, MS. Egerton 2572, fol. 51 v.

84. Los cuatro temperamentos como jinetes. Pliego. Segunda mitad del siglo XV.
Antes en Gotha, ahora en París, Bibliothèque Nationale.

85. Los cuatro temperamentos. Xilografía. Simón Vostre, *Libro de horas*. París, 1502. Bibliothèque Nationale.



86. Los cuatro temperamentos. Miscelánea italiana. Segunda mitad del siglo XIII. Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, MS. Hamilton 390, fol. 83 v.

87. Formae Saturni. *Picatrix*, traducción latina.
Cracovia, Biblioteka Jagiellonska, Cod. BJ 793, fol. 189 v.

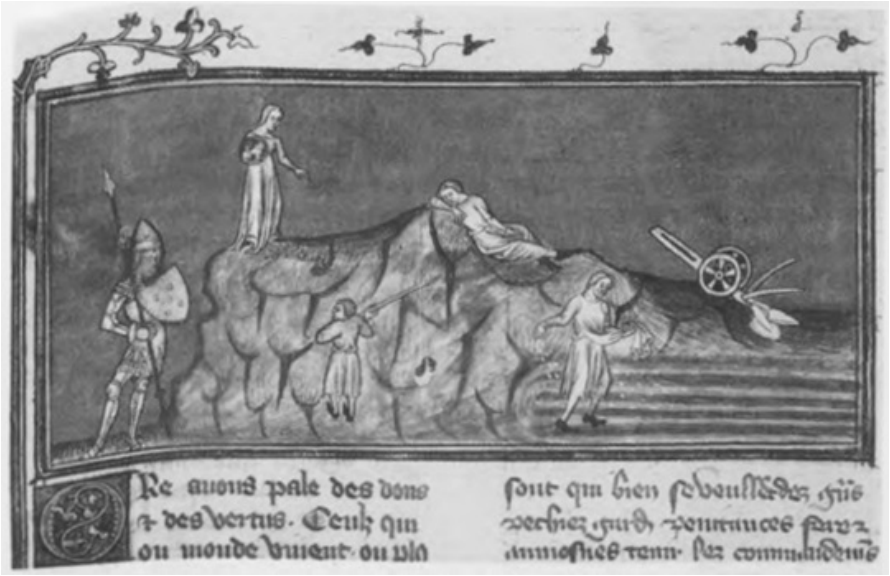
88. Durero, Philosophia. Xilografía, Bartsch 130. Portada de Conrad Celtes, *Quattuor Libri Amorum*.
Nuremberg, 1502.
París, Bibliothèque Nationale.

89. Luxuria. Relieve.
Catedral de Amiens, pórtico occidental. Hacia 1225-36.

90. Discordia. Relieve.
Catedral de Amiens, pórtico occidental. Hacia 1225-36.

91-94. Sanguíneos, coléricos, flemáticos, melancólicos. Xilografía. Primer calendario alemán. Augsburgo. Hacia 1480.

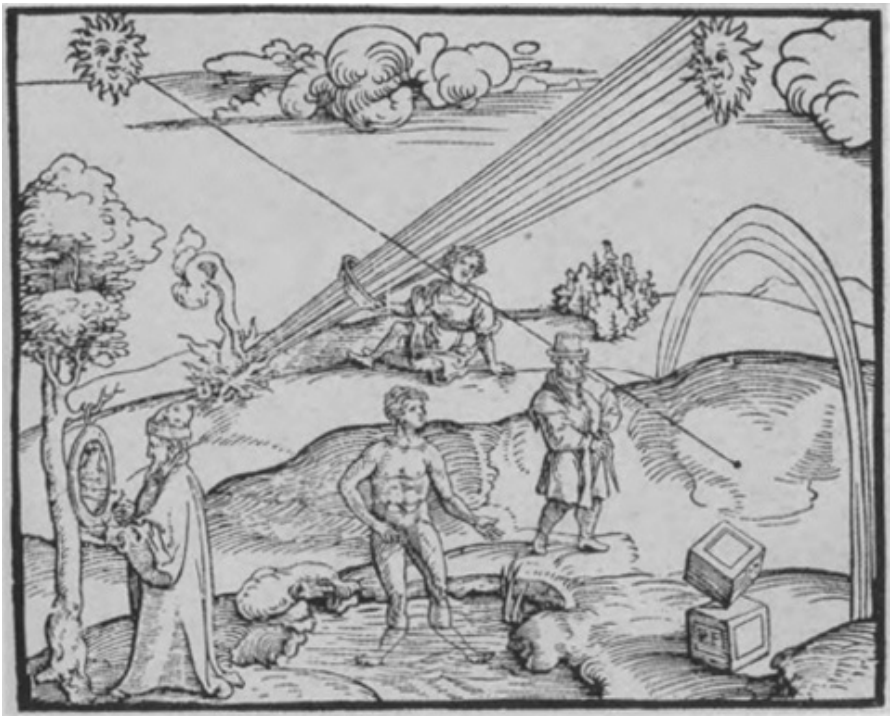
95-98. Sanguíneos, flemáticos, coléricos, melancólicos. Xilografía.
Calendario de Estrasburgo. Hacia 1500.



99. Paresse, Labeur y Prouesse con David y Goliat. Frere Laurent du Bois, *La Somme le Roi*. Comienzos del siglo XV.
Bruselas, Bibliothèque Royale, MS. 2294, fol. 51.

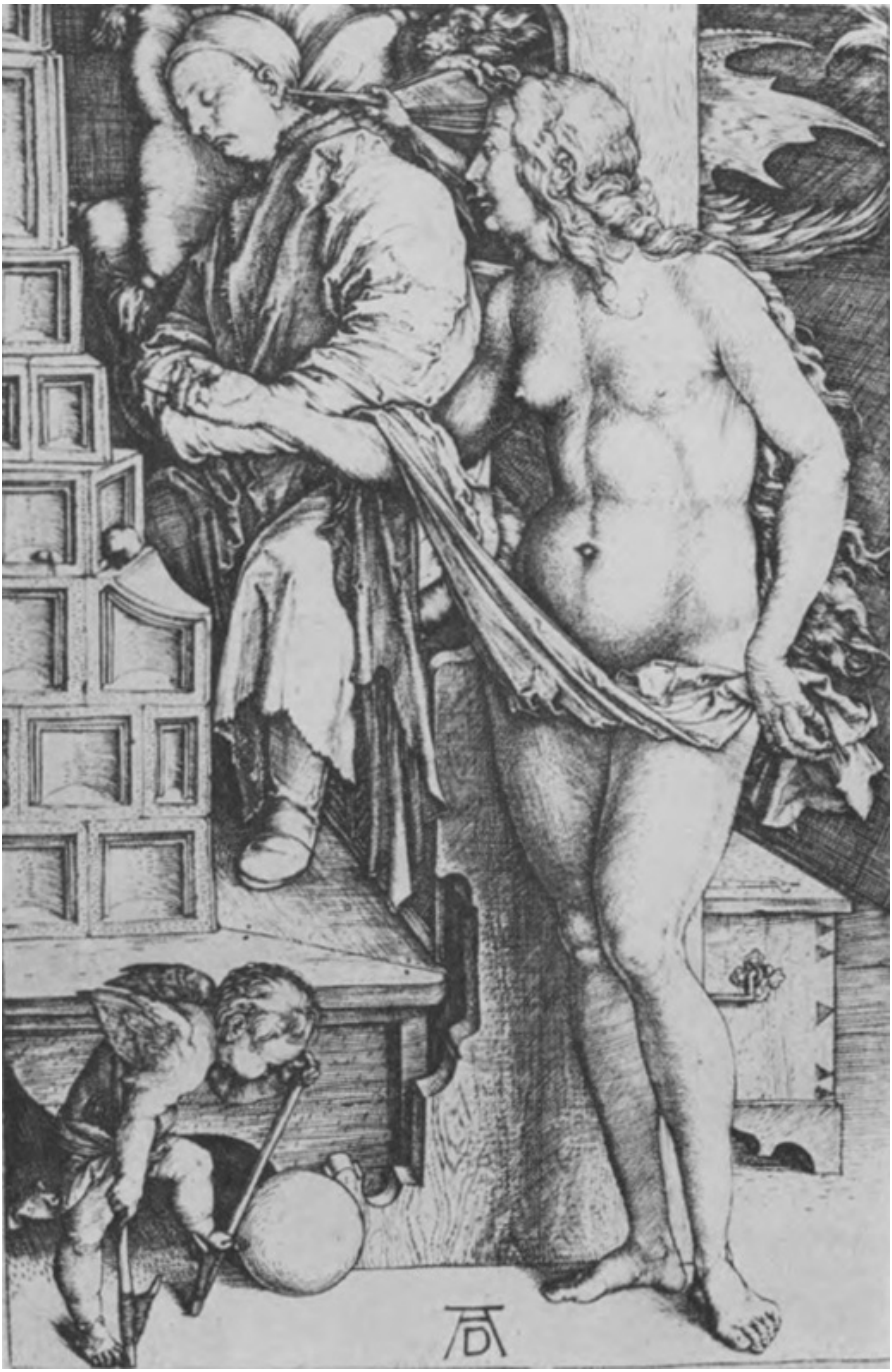
100. Acedia. Pliego de Franconia (detalle). Hacia 1490. Basilea, Kunstmuseum, Kupfertischkabinett.

101. Envidia y Pereza. Maestro de Amberes, hacia 1490-1500.
Bruselas, Musée Royal des Beaux-Arts.



102. Peter Flötner, Los ópticos. Portada de Witelo, *Perspectiva*.
Nurember, 1535.

103. El astrónomo. Portada de Johannes Angelus, *Astrolabium planum*. Venecia, 1494.



104. Durero, El sueño del doctor. Grabado. Bartsch 76. 1497-98.
París, Bibliothèque Nationale.

105. Imágenes de los meses. *De signis XII mensium.* Salzburgo, 818.
Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek, MS. 387, fol. 90 v.

106. Imágenes de las estaciones. Rabano Mauro, *De universo*. Hacia 1023.
Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, MS. 132, pág. 253.

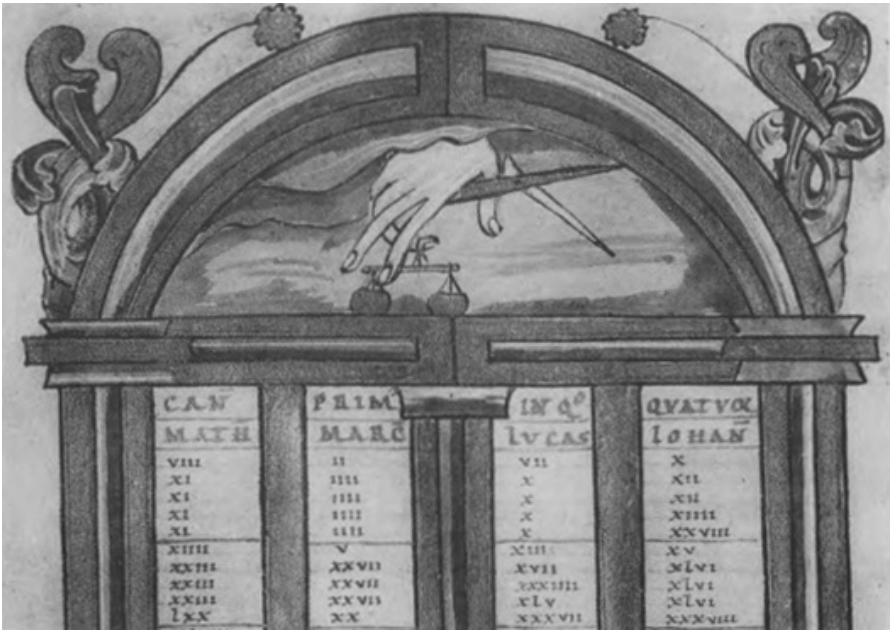
107. Campesinos. Sarcófago de L. Annius Octavius Valerianus.
Roma, Museo del Laterano.

108. Aristóteles. Catedral de Chartres, pórtico occidental. Hacia 1145.

109. Geometría. *De septem artibus liberalibus*.
Londres, British Museum.

110. Science, Art, Prudence, Entendement, Sapience. Aristóteles, *Ética*. Traducción francesa de Nicolás Oresme. 1376.
La Haya, Museum Meermanno- Westreenianum, MS. 10 D .l, fol. 110.

111. Dame Déduccion loable. *Les Douze Domes de Rhétorique*. Segunda mitad del siglo XV. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. Gall. 15, fol. 38 v.



112. La mano de Dios con balanza y compás. Evangelios de Eadwi, tabla canónica, fol. 9 v. Comienzos del siglo XI. Hannover, Kestner-Museum.

113. Geometría. Gregor Reisch, *Margarita philosophica*. Estrasburgo, J. Grüninger, 1504. París, Bibliothéque Nationale.

114. Dios Padre con balanza y compás. Salterio. Primera mitad del siglo X.
Londres, British Museum, MS. Cotton Tib. C. VI, fol. 7 v.

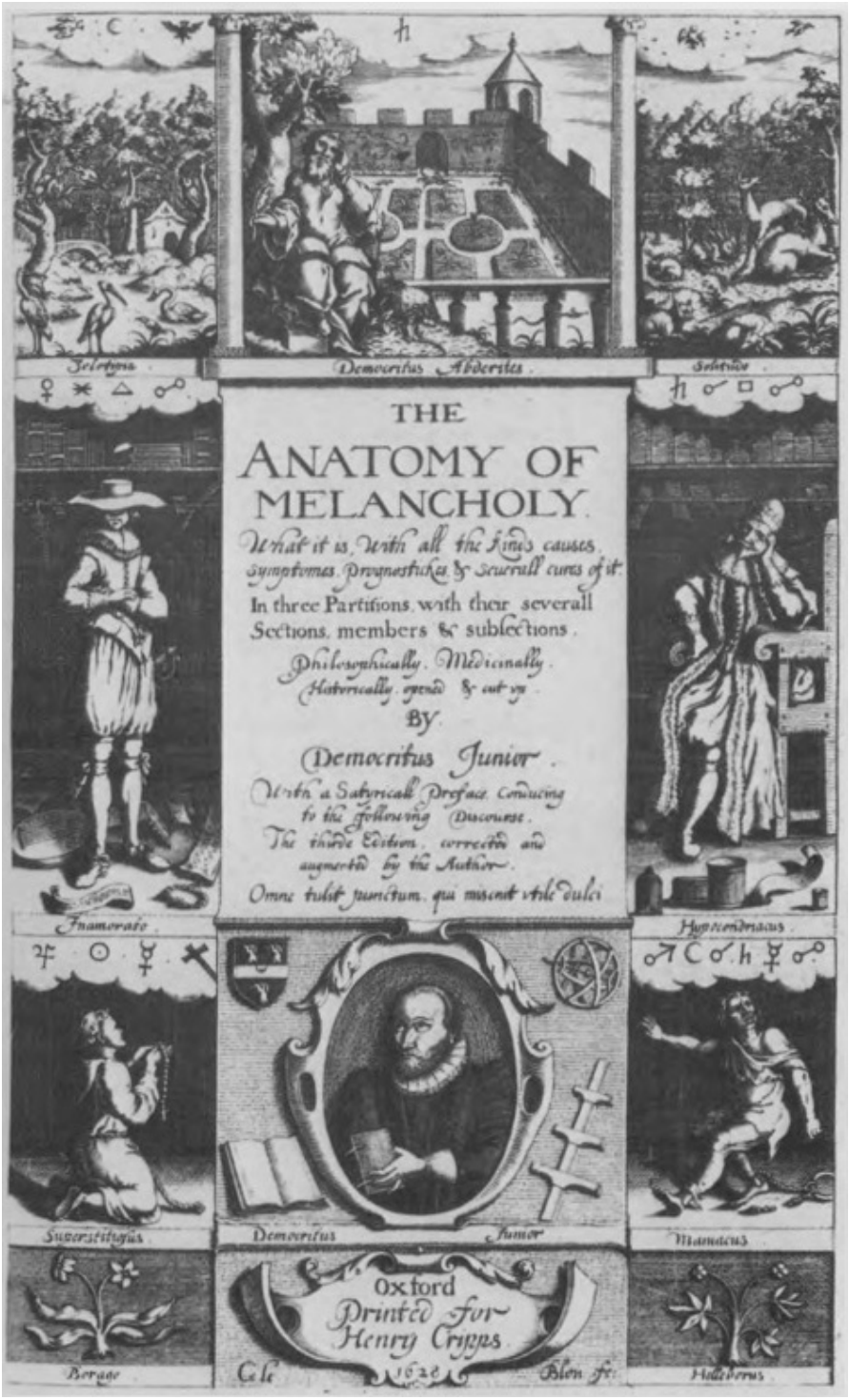
115. Saturno con *putto* geómetra. Portada de Hans Döring, *Eyn gesprech eities alten erfarnen kriegsmanns.*
Maguncia, 1535.

116. Fructus Laborum. Portada de Hendrik Hondius, *Pictorum aliquot celebrium… Effigies*. Hacia 1610. Amsterdam. Biblioteca de la Universidad.

117. Honore, Disegno, Labore. Portada de Pieter de Jode, *Varie Figure Academiche*. Amberes, 1639. París, Bibliothèque Nationale.

118. Dios Padre midiendo el mundo. *Bible moralisée*. Hacia 1250.
Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek, MS. 1179, fol. 1 v.

119. Durero, *Los cuatro apóstoles*. 1526.
Munich, Alte Pinakothck.


Selenus
Democritus Abderites
Saturnus
THE
ANATOMY OF
MELANCHOLY.
What it is, With all the Kinds causes, symptomes, Prognostickes & Seuerall cures of it.
In three Partitions, with their severall Sections, members & sublections.
Philosophically, Medicinally, Historically, opened & cut vp.
BY
Democritus Junior.
With a Satyricall Preface, conducing to the following Discourse.
The thirde Edition, corrected and augmented by the Author.
Omne tulit punctum, qui miscuit vtile dulci
Inamorato
Hypocondriacus
Superstitiosus
Democritus
Junior
Maniacus
Borago
Oxford
Printed for
Henry Cripps
Cale
1628
Blen fe:
Helleborus

120. *The Anatomy of Melancholy*. Portada de C. Le Blon para el libro de Robert Burton. Oxford, 1638.

121. Temperamentos y elementos. *Septem Planetae*. 1581. Portada de Gerard de Jode según M. de Vos. Bruselas, Bibliothéque Royale.

122. *Melancolía*. Grabado del Maestro A. C., Passavant 112.
Hacia 1525.

123. *Melancolía*. Grabado de H. S. Beham, Bartsch 144. 1539.
Londres, Warburg Institute.

124. *Melancolía*. Grabado del Maestro F. B., Bartsch 78. 1560.
Warburg Institute.

New Formu-
lar/Teutsch/Allerlei
Schreibenn/Als Instrumente/
Sendbrieff/Anlaß/Compaß/Testa-
ment rc. vñ dergleichen andere Schrifft
ten/In vnd ausserhalb Gericht zubrauchen/In
Fürsten Cantzleien/vnd sunst üblich/belangend.
Vorhin im Truck nie aussgangen. Allen vnd jeden/so sich
Schreibens gebrauchen/fast nutzlich vnd dienlich.

Mit einem vorgehnden gütten vnd
vnderschidlichen Register.

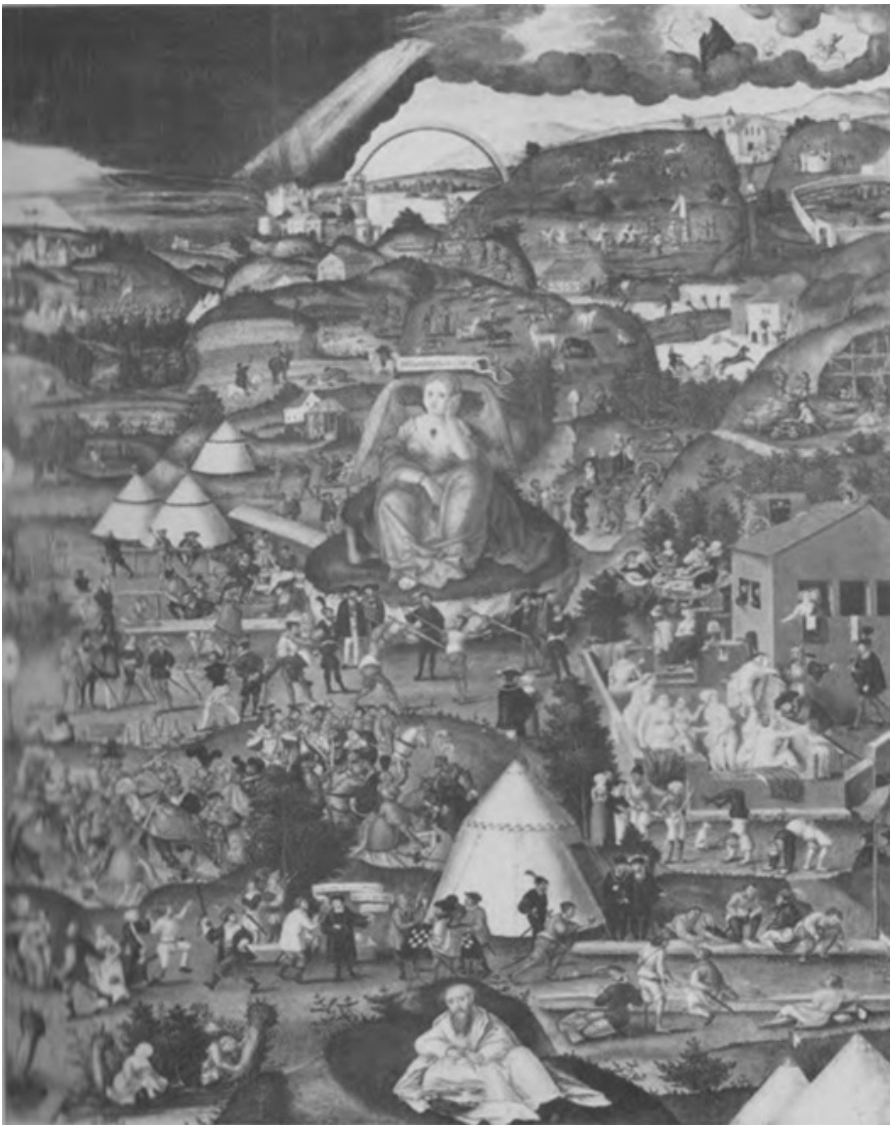
Cum Gratia, & Priuilegio.

Zu Franckenfurt/Bei Christian Egenolff.

125. Copia de la Melencolia de Durero. Portada de *New Formularbuch*. Francfort, Egenolff, 1545. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

126. Melancolía. Jost Amman, *Wappen- und Stammbuch*.
Francfort, 1589.

127-130. Los cuatro temperamentos. Grabados de Virgil Solis (1514-62), Bartsch 178-181. Londres, Waburg. Institute.



131. Matthias Gerung, *Melancolía*. 1558.
Karlsruhe, Staatliches Kunsthalle.

132-135. Maestro del sur de Alemania, *Los cuatro temperamentos*.
Hacia 1570. Wolfegg, Fürstliche Sammlungen.

136. Lucas Cranach, *Melancolia*, 1528.

Lucas Cranach, *Melancolía*, 1532. Copenhague, Statens Museet for Kunst.

138. Doncella melancólica. Xilografía de A. F. Doni, *I Marmi*. Venecia, 1552. París, Bibliothèque Nationale.

139. Lucas Cranach, *Melancolía*, 1533.

140. Jan Boeckhorst (1605-68), *Geometría*.
Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

141. Melancolía. (Con la inscripción «terra»). Grabado de Cornelis Bloemaert según Abraham Bloemaert (1564-1651).

142. Domenico Feti, *Melancolía*. Hacia 1614.
París, Musée du Louvre.

Vbi Inlctabilitas ibi Virtus

143. Giovanni Benedetto Castiglione (1610-65), *Melancolía*. Aguafuerte, Bartsch 22. Inv. F. N. 19530. Roma, Istituto Nazionale per la Gráfica.

144. Nicolás Chaperon (1612-56), *Melancolía*. Dibujo a sanguina. París, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, núm. 125198.

145. Eduard von Steinle, *Melancolía*. Pluma y acuarela.
Francfort, Stádelsches Kunstinstitut.

146. *Melancolía*. Xilografía de Christian Friedrich según Caspar David Friedrich, 1801. Berlín, Staatliche Museen Preussíscher Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

147. Melancólicos. Dibujo a pluma, probablemente suizo. Segundo cuarto del siglo XVI. París, École des Beaux-Arts, Cabinet Jean Masson.

148. Melancólicos. Grabado de Pieter de Jode según Marten de Vos (1532-1603).

149. Flemáticos. Grabado de Pieter de Jode según Marten de Vos (1532-1603).

150. Flema. Grabado de Jacob I de Gheyn (1532-82) según H. Goltzius. París, Bibliothèque Nationale.

151. Melancolía. Grabado de Jacob I de Gheyn según H. Goltzius.
París, Bibliothèque Nationale.

152. Durero, Autorretrato de la mancha amarilla. Dibujo, Lippmann 130. 1512-14.
Bremen, Kunsthalle.

153. Durero, El desesperado. Aguafuerte sobre hierro, Bartsch 70. 1515-16.
París, Bibliothèque Nationale.

154. Lucas Cranach, *Melancolía*. 1532.
Colmar, Museo Unterlinden

155. Lucas Cranach (?), *Melancolía*, 1524.

Tercera parte
«MELANCOLÍA POÉTICA» Y «MELANCHOLIA GENEROSA»

Capítulo 1
La melancolía poética[1] en la poesía postmedieval

1. LA MELANCOLÍA COMO ESTADO SUBJETIVO EN LA POESÍA

Hay en la historia de la palabra «melancolía» una línea de desarrollo en la que ha pasado a ser sinónimo de «tristeza sin causa». Ha venido a significar un estado mental temporal, un sentimiento de depresión independiente de cualesquiera circunstancias patológicas o fisiológicas, un sentimiento que Burton[2] (a la vez que protesta contra esta extensión del vocablo) denomina «disposición melancólica transitoria», frente al «hábito melancólico» o la «enfermedad melancólica».

Así, se podría decir que tal persona estaba «melancólica hoy», algo impensable en la Edad Media; además, el predicado «melancólico» pudo transferirse de la persona al objeto que daba origen a su talante, de suerte que pudo hablarse de espacios melancólicos, luz melancólica, notas melancólicas o paisajes melancólicos[3]. Naturalmente, donde se operó esa transformación no fue en los escritos médicos ni científicos, sino en el tipo de literatura que tendía esencialmente a observar y representar la sensibilidad del hombre como cosa dotada de valor en sí: es decir, en la poesía lírica y narrativa, y también en los romances en prosa. El término «melancólico», cada vez más empleado en los escritos populares tardomedievales, fue adoptado de muy buena gana por los literatos, sobre todo en Francia, para dar color a tendencias y condiciones mentales. Al hacerlo fueron alterando y transfiriendo po-

co a poco el significado originalmente patológico de la idea, de tal suerte que vino a ser descriptiva de un «estado de ánimo» más o menos temporal. Paralelamente, pues, a su estricta acepción científica y médica, la palabra adquirió otro sentido que podríamos calificar de específicamente «poético». Este uso de la palabra tuvo su propia historia, y, una vez fijado, no podía por menos de afectar al uso cotidiano con más fuerza que los términos de la ciencia esotérica.

No quiere decir esto, por supuesto, que las dos ideas originales de la melancolía —como enfermedad y como temperamento— desaparecieran totalmente de la literatura y del uso común. En la lírica amorosa, por ejemplo, «melancolía» se siguió usando constantemente como sinónimo de locura[4], y en retratos la calificación de «melancólico» se empleó en el pleno sentido de una disposición permanente. Pero, salvo en los textos científicos, el uso tradicional tendió cada vez más hacia el sentido subjetivo y transitorio, quedando al cabo tan eclipsado por la nueva concepción «poética» que esta última vino a ser el significado normal en el pensamiento y el habla modernos[5].

Incluso en Boccaccio (sobre todo en su *Ninfale Fiesolano*) encontramos expresiones como

pella maninconia e pel dolore
ch'i' sento, che m'offende dentro il core,

o

ove quel giorno dal padre aspettato
era stato con gran maninconia,

o

malinconoso e mal contento,

o

caendo la sua amante aspra e selvaggia

e che facca lui star malinconoso[6].

expresiones todas en las que la melancolía no se concibe como enfermedad ni como disposición habitual, sino como un estado de ánimo puramente mental y temporal. Sólo poco después, también la literatura francesa empezó a usar del mismo modo la idea «subjetiva» de melancolía, y ahí el sustantivo «mélancolie» significó tanto el mal que alguien tenía como el mal que causaba en otros, mientras que el verbo «mérencolier» vino a ser sinónimo de «attrister», y el adjetivo «mélancolique», o, más comúnmente, «mélancolieux», pudo ser ya transferido de la persona que experimentaba ese sentimiento a la circunstancia que lo ocasionaba. «Quant on s'endort en aucun desplaisir ou mérencolie»[7], por ejemplo, aparece en un relato de Luis XI, y la literatura amatoria llevó ese significado hasta el punto de hablar de «petites mérencolics» en el sentido de «riñas de enamorados»[8]. «Se mélancolier» significaba «entristecerse» o «alimentar pensamientos tristes»[9], y el adjetivo «mélancolieux» podía designar el estado de ánimo de una persona triste o contrariada («on l'a trouvé mélancolieux et iré», o «Alexandre mélancolieuscment pensant à ses pertes»[10]) o la mirada de un perro loco («le chien enragé regarde de travers et plus mélancholiquement que de coustume»[11]), así como la impresión de la noche[12] o el estado de ánimo causado por cualquier objeto «triste». «Je suis entree en grant mérencolie», canta una de las mujeres enamoradas de Christine de Pisan, cuando cree que su caballero ha trasladado a otra su lealtad[13]; y el sueño visionario, un recurso muy común en la poesía narrativa medieval —generalmente tras un prólogo en el que el narrador se encuentra en la soledad del campo—, es ahora conjurado no por la fatiga o la pena del que escribe, sino por su «melancolía». Los poetas del siglo XV corren a refugiarse en el seno de la naturaleza

pour oblier merencolie

et pour faire plus cluere lie[14].

De ese modo, en toda la literatura europea moderna la expresión «melancolía» (en contexto no científico) perdió el significado de cualidad y adquirió en cambio el de «estado de ánimo», que directamente podía transferirse a objetos inanimados: ora en un sentido sencillo y serio, como cuando la viuda de un patricio florentino habla de la melancolía de su soledad[15], o cuando se describe un lugar como «solitario y melancólico»[16]; ora en un sentido sentimental y emocional, como cuando Sannazaro hace vagar a sus pastores con ceño melancólico y melancólicas palabras[17]; ora alegre y frívolamente, como cuando Boiardo hace que una dama, desilusionada tras pasar con su caballero una noche vacía de acontecimientos, permanezca todo el día «malinconosa e tacita»[18]; ora grosera y cínicamente, como cuando un canónigo enfermo escribe a un amigo suyo: «Mas si alguno pensare que estoy a las puertas de la muerte, pruébeme Dios con una moza, y veréis cuán pronto ahuyento con su ayuda toda melancolía»[19].

2. «DAME MERENCOLYE»

El cambio de significado de la melancolía guarda relación con un proceso observable por doquier en la Edad Media tardía cuando las ideas esotéricas y científicas descendieron al nivel del pensamiento y el habla populares. Fueron tendencias semejantes las que transformaron los siete pecados capitales en «neceda des» o meras características[20], dieron a los burgueses una conciencia sentimental de los afanes del campesino y de los yermos inhabitados de la Naturaleza, e impulsaron el intento de apresar la realidad del mundo visible en el espejismo de la perspectiva. Es más, la melancolía, al adquirir el contenido psicológico de ideas que en su origen se aplica-

ban únicamente a estados mentales, heredó también su forma pictórica. Dicho en otras palabras, la melancolía entendida en este nuevo sentido aparece en la poesía del siglo XV a la vez como expresión del lenguaje y como persona activa y parlante, a la que hasta se puede retratar.

La poesía didáctica medieval, desarrollando los métodos heredados de autores romanos tardíos como Prudencio o Marciano Capela, había personificado casi todos los objetos del pensamiento y el sentimiento humanos. Entre esas personificaciones se encontraban, como es lógico, las del dolor mental: figuras como «Souci», «Deffiance», «Désespoir» o, sobre todo, «Tristesse». Y, ya que el uso común tendía cada vez más a designar el contenido de esas ideas con la palabra «melancolía»[21], no es extraño que también se personificara esta expresión. En la *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* escrita en 1428 por *maistre* Alain Chartier, notario real y secretario de Carlos V[22], encontramos una «Dame Mérencolye» que toma sobre sí muchas de las funciones, así como mucho del aspecto exterior, de la «Tristesse» descrita casi doscientos años antes en el *Roman de la Rose*[23]. Al igual que la «Tristesse» de Guillaume de Lorris, la «Dame Mérencolye» de Alain Chartier tiene un aspecto terrorífico: pálida, flaca, envuelta en vestidos raídos o andrajosos; lo mismo se puede decir de la «Melencolie» del romance *Le Cuer d'amours espris*, escrito por el rey Renato de Anjou (que murió en 1480), porque aquí se aparece como «une grant vielle eschevelee, maigre, et ridee»[24].

Es cierto que esta «Dame Mérencolye» no es una mera copia de «Tristesse», antes bien ha sufrido modificaciones radicales. «Tristesse» poseía ciertas cualidades características que a «Dame Mérencolye» se le niegan, y, de la misma manera, esta segunda posee rasgos que en la primera estaban ausentes. Por ejemplo, la «Tristesse» del *Roman de la Rose* —una figura

ni abatida ni apática, sino enloquecida y desesperada— lleva la cara congestionada y llena de lágrimas, mientras que la Melancolía «morne et pensive» del rey Renato se calienta ante un fuego «tan miserable que ni un gato se podría quemar el rabo en él», y cavila tan hondamente que a duras penas puede arrancarse de sus pensamientos. La «Dame Mérencolye» de Alain Chartier se distingue por su «complexión plomiza y terrosa», «habla entrecortada», «labio caído» y «mirada gacha». Ni que decir tiene que en ambos casos los rasgos que «Melancolie» no comparte con «Tristesse» han sido tomados de la patología humoral. El mismo «fuego miserable», que es un toque familiar en las ilustraciones de calendario, no es sino elaboración del atributo común de «frigiditas». El uso vulgar había reducido la idea de melancolía a la de un mero estado de ánimo. Pero podríamos decir que, desde el momento en que ese estado de ánimo subjetivo se personificó, la melancolía recobró todas sus características esenciales como imagen visible de un temperamento y una enfermedad, destacándose 4e la mera «Tristesse» (que el rey Renato, significativamente, coloca a su lado como «parente bien prochaine») como algo más amenazador y al mismo tiempo más activo. Y esto se corresponde con la función dramática y psicológica que de aquí en adelante se atribuirá a la Melancolía personificada en contextos narrativos.

El carácter general de la obra del rey Renato (que pretende dar vida a un grupo de alegorías, más que vestir de alegoría una experiencia personal) es descriptivo y no emotivo. Cuando el protagonista, «Le Cuer», acompañado de su escudero «Désir», llega extraviado a la mísera choza de Melancolía y pide comida y bebida, «Melencolie» se contenta con darle un vaso de agua del «Fleuve de Larme» y un mendrugo de «Dure Paine», y el mismo alimento le ofrece en una segunda ocasión; ante lo cual «Le Cuer» cae en «un pensement si tres

grief» que a punto habría estado de morir de pena si el recuerdo de su señora «Espérance» no le hubiera fortalecido un poco. Las acciones e influencia de Melancolía no son, pues, particularmente dramáticas ni aterradoras, lo que no impide que, dentro de las limitaciones de un romance en el que «Dame Tristesse» entristece al protagonista principal mente por la mala calidad de su vino, hagan visible la naturaleza peculiar de una depresión estrictamente melancólica.

En cambio, el poema inacabado de Alain Chartier presenta una intensidad tal de experiencia emocional, y una capacidad tan asombrosa para encontrar símbolos y maneras de hablar dramáticos para esa experiencia, que aquí, en total contraste con la obra del rey Renato, las imágenes verbales del poeta tienen una potencia mucho mayor que las visuales del ilustrador. Por su carácter no emocional, las descripciones estáticas del romance de Renato se prestaban bien al estilo de ilustración contemporáneo, y las miniaturas del famoso manuscrito de Viena, con su encantadora atmósfera Urica, fueron su traducción natural a lenguaje visual (figura 62)[25]. Alain Chartier, por el contrario, describió su experiencia de la melancolía con una fuerza dramática que sobrepasa con mucho las posibilidades no sólo de los miniaturistas (figura 66)[26] y xilógrafos (figura 63)[27] contemporáneos o casi contemporáneos, sino hasta el poder de expresión acrecentado del siglo XVI (figura 67)[28]. La razón de esto estriba en que su narración es, en gran medida, un autodiagnóstico psiquiátrico traducido a lenguaje poético, y por ello refleja las descripciones a menudo terroríficas de la enfermedad que dan los textos de medicina. El poeta lamenta las desgracias de su país. Los mejores han muerto, los campos están asolados, las ciudades en ruinas, se ha destruido el saber; ¿qué queda que dé valor a la vida? El primer capítulo de este libro «nacido del

dolor» («dont par douleur ay commencé ce livre») comienza con estas palabras:

> Con este pensamiento triste y doloroso que siempre está en mi corazón y me acompaña, cuando me levanto y cuando me acuesto, que hace largas mis noches y cansina mi vida, llevo tanto tiempo fatigando y atormentando a mi pobre cerebro, tanto lo he oprimido y cercado de imágenes repugnantes, que no lo puedo emplear en asunto ninguno que pudiera traerme alegría o consuelo… Y en este trance vi venir hacia mí una vieja, muy desaliñada en su atavío pero sin que eso le importase, flaca, seca y consumida, de complexión pálida, plomiza y terrosa, con la mirada gacha, el habla entrecortada y el labio colgante. Un pañuelo manchado y polvoriento le cubría la cabeza, un manto de ceremonia le envolvía el cuerpo. Acercóse, y de repente, en silencio, me tomó en sus brazos y me cubrió de la cabeza a los pies con su manto de infortunio, y tanto me apretó en sus brazos que sentí el corazón aplastado en el pecho como en un torno; y con sus manos me tapó los ojos y los oídos para que no viese ni oyese. Y de esa suerte me llevó, desmayado y sin sentido, a la casa de la Dolencia y me entregó a las fauces del Terror y la Enfermedad. Aun a mi razón, aquel auxiliar[29] joven y capaz que me había seguido, ora de lejos, ora de cerca, según me permitía Dios su compañía, aun a él le intoxicó con una bebida tan extraña y perniciosa, fermentada en frenesí y locura, que aquel joven bueno e inteligente, que para este propósito me había acompañado hasta el lecho, quedó junto a mí suspenso y como paralizado por el letargo. Y más tarde supe que aquella vieja se llamaba Melancolía, que confunde el pensamiento, seca el

> cuerpo, envenena los humores, debilita las percepciones y conduce a los hombres a la enfermedad y la muerte. Por ella, según Aristóteles, las mentes más sublimes y los entendimientos de hombres profundos y excepcionales fueron y son muchas veces confundidos y oscurecidos, cuando se han entregado a pensamientos demasiado profundos y diversos… Así, fuertemente atado en cuerpo y alma, fui arrojado sobre la yacija más mísera, en la que estuve postrado durante varios días con mal sabor de boca y sin apetito. Y tras gran debilidad, largo ayuno, amargo dolor y vaciedad en mi espíritu, que Dama Melancolía oprimía con sus duras manos, sentí que el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación (que algunos llaman «fantasía»), se abría y entraba en flujo y movimiento…[30].

A pesar de sus afinidades con los esquemas convencionales de la poesía escolástica, esta descripción raya a veces en un nivel casi dantesco. No cabe imaginar símbolo más expresivo del oscurecimiento del espíritu que ese manto de infortunio, en cuyas tinieblas sofocantes el hombre es «entregado a las fauces del Terror y la Enfermedad». Esta parábola visionaria de un acceso de dolor devastador ha absorbido por completo la idea de «Tristesse» que expresaban los poemas más antiguos; pero está también saturada de la potencia de las descripciones psiquiátricas tradicionales de la melancolía, y por lo tanto conserva toda su sustancia.

La obra de Chartier comprende, pues, una síntesis apretada de todos los motivos, tradicionales o difusos, de la melancolía que tuvo a su alcance. La enfática cita de Aristóteles es particularmente notable, aunque aquí, de conformidad con la tesis médica, la melancolía de los «parfons et excellans hommes» no se concibe como condición de su talento, sino al

contrario, como consecuencia de sus pensamientos «demasiado profundos y diversos».

Este principio de síntesis se mantuvo activo en otras representaciones contemporáneas de la melancolía, por medio de la personificación literaria. Cada vez que «Dame Mérencolye» aparece como persona que habla o a la que se habla, representa, como en los viejos romances franceses, la modificación contemporánea de una idea formada y transmitida por la tradición médica y científica, y a esto debe su existencia elástica y vivida. El hermoso monólogo *Habla la Melancolía en persona*, del poeta barroco alemán Andreas Tscherning, es un ejemplo de esa síntesis, en el que, como en *maistre* Alain Chartier, todo el contenido de la tradición científica —del miedo vulgar a las alucinaciones desenfrenadas del hombre que cree ser una vasija de vidrio o teme que se caiga el cielo; de la misantropía, el anhelo de morir y la facultad de escribir poesía estando enajenado a la «facies nigra» y la mirada gacha — se combina en una sola imagen coherente, salvo que ahora se podía añadir un motivo nuevo, que el poeta francés de comienzos del siglo XV no conocía: la idea humanista del furor divino, o, en palabras del mismo Tscherning, «des himmelischen Geistes»:

wann der sich in mir reget,
Entzünd ich als ein Gott die Herzen schleunig an,
Da gehn sie ausser sich und suchen eine Bahn,
Die' mehr als weltlich ist…[31].

Lo que vale para las personificaciones de la melancolía en la poesía propiamente dicha no es menos válido para las de esa rama peculiar de la literatura que se denominó a sí misma «iconología», y cuyo objeto era recopilar sistemáticamente las «imagini di virtù, vitii, affetti, passioni humane», etcétera, y elaborarlas y clasificarlas de manera que pudieran ser utiliza-

das por «oradores, predicadores, poetas, pintores y dibujantes» con fines poéticos o ilustrativos. La iconología más famosa e influyente, la de Cesare Ripa, contiene una «Malinconia» a la que se reconoce fácilmente, aun sin prueba demostrable, como una «Dame Mérencolye» del mismo tipo que las de Alain Chartier o el rey Renato. Está, como es natural, debidamente modificada, y explicada hasta el último detalle:

> Donna vecchia, mesta, & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun' ornam ento, stará a sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi, & ambe le mani sotto il mento, A vi sará a canto un' albero senza fronde, & ira i sassi[32].

Esta gráfica descripción, que en su interpretación hace hincapié en los aspectos emocionales, morales e intelectuales más que en los fisiológicos o patológicos, causó una impresión considerable en los poetas y pintores del siglo XVII, y dio ocasión para un fructífero intercambio de ideas entre las artes hermanas. La ilustración muestra a Melancolía como una figura sola, y se corresponde exactamente con el texto (infra, ilustración 5, pág. 383). Pero para un «retrato» de verdad el gusto barroco exigía cierta tensión en la acción o en el discurso, de modo que un pintor como Abraham Janssens juzgó que lo más conveniente era volver a la idea Gmiliar de una «sincrisis» y contrastar a «Malinconia» con una personificación de «Alegría»[33]. No tenía más que buscar «Allegrezza» en la *Iconología* de Ripa para encontrar el aspecto de esta protagonista descrito exactamente a la medida de sus deseos; y, en efecto, la doncella regordeta y florida con una copa de oro y una botella de vino que aparece en 1623 en el cuadro de Janssens (figura 71) representando a «Allegrezza» responde a la descripción de Ripa aún más exactamente que la vieja desmadejada y pobremente vestida, con su «árbol sin hojas», a la

descripción de «Malinconia». Pues en esta segunda figura Janssens se ha apartado de Ripa en el único punto en el que la descripción de Ripa difiere del tipo pictórico tradicional. Aquí Melancolía apoya la cabeza en una sola mano, no en las dos como en el texto. Es éste un buen ejemplo de la supervivencia obstinada de la tradición pictórica, porque aquí persiste aun en contradicción directa con el propio texto que el cuadro pretende ilustrar.

El año 1665 suministra un equivalente poético de la sincrisis pictórica de Janssens: el *Debate de la Melancolía y el Júbilo de Filidor*[34]. También aquí, en la descripción introductoria de los dos personajes del debate, nos encontramos con que su aspecto externo está copiado de Ripa tan literalmente como en la pintura de Janssens. «Una [Melancolía] es una vieja / vestida de mugrientos harapos / con la cabeza cubierta / sentada en una piedra / bajo un árbol sin hojas / con la cabeza inclinada sobre las rodillas». El diálogo en sí, sin embargo, presupone el conocimiento de otra obra de mucha mayor entidad escrita unos treinta años antes, los poemas de Milton *L'Allegro e Il Penseroso*.

Pero con esto llegamos a un tema de tales dimensiones y complejidad, a saber, la Melancolía en la literatura inglesa, que dar cumplida cuenta de él excedería con mucho de los límites de este libro. Un examen de la «Escuela de la Noche», por ejemplo, no sólo habría sido una tarea vasta en sí, sino que también nos habría obligado a hacer una historia de sus antecedentes. Vamos a limitarnos, pues, a dar unas pocas pinceladas que enlacen el desarrollo inglés con la tradición estudiada en el resto de este libro.

3. LA MELANCOLÍA COMO CONCIENCIA INTENSIFICADA DEL PROPIO YO

En los poemas de Milton, que, como indican sus títulos, demuestran la total familiaridad del autor con la tradición italiana, y que, por otra parte, tuvieron una enorme influencia en escritores posteriores[35], «Júbilo» y «Melancolía» son apostrofados por los dos oradores, el «Alegre» y el «Pensativo», con invectivas y alabanzas de tal intensidad que, aunque los temperamentos en sí no aparecen como personajes parlantes, sus individualidades quedan dibujadas con la máxima vividez[36].

A pesar de la abundancia de connotaciones nuevas y magníficas que esta poesía añade a las descripciones (por ejemplo cuando a Melancolía se la llama hija de Saturno y Vesta, o cuando se la compara con la *starr'd Ethiope Queen*, Casiopea), hay cien señales que enlazan esta alegoría con la tradición. Como en Alain Charlier, Melancolía se acompaña de personificaciones de rango secundario, y ella misma muestra rasgos reconocibles que ya conocemos por los textos científicos y médicos: «facies nigra» (*Ore laid with black staid Wisdoms hue*), rigidez (*Forget thy self to Marble…*), la mirada plomiza clavada en el suelo (*With a sad Leaden downward cast*), el amor a los estudios solitarios y nocturnos (*Or let my lamp at midnight hour, / Be seen in some high lonely Towr*), el anhelo de la vida eremítica (*And may at last my weary age / Find out the peacefull hermitage, / The Hairy Gown and Mossy Cell*). Todo esto, sin embargo, está lleno de nuevo significado. El nombre de «Penseroso»[37] (no «Melancólico» o «Afflitto») con que se presenta a su defensor indica el valor positivo y, por decirlo así, espiritual que se atribuye a la melancolía, y —conforme a la vieja norma de las disputas poéticas de que «vence el que dice la última palabra»— se demuestra que la melancolía es superior al disfrute jovial de la vida. Mientras que la «Dame Mérencolye» de los romances franceses, como la «Malinconia» de Ripa, había sido una especie de pesadilla, que inspi-

raba en el lector un temor y repulsión todavía mayores, si eso fuera posible, que su antepasada «Dame Tristesse», la Melancolía de Milton es «divinísima» y celebrada como «diosa sabia y santa» y como «pensativa monja, devota y pura». Mientras que aquélla aparecía con ropas pobres y desaliñadas, en harapos incluso, ésta está vestida

All in a robe of darkest grain,

Flowing with majestick train[37a].

Mientras que antes su corte estaba formada por «las ceñudas mujeres Deffiance, Indignation y Désesperance», ahora la rodean «Paz», «Quietud», «Ocio» y «Silencio», y la guía el «Querube Contemplación»[38]. En el capítulo siguiente hablaremos de las consecuencias de esta revaluación, que también se observa, en un grado asombroso, en la reinterpretación de los síntomas propiamente dichos de la melancolía. Su «facies nigra» no es más que una ilusión de nuestros débiles sentidos, que no pueden soportar el esplendor de su aspecto verdadero:

Whose saintly visage is too bright

To hit the sense of human sight;

And therfore to our weaker view,

Ore laid with black staid Wisdoms hue[39].

Su «mirada plomiza y gacha» no es sino el signo de la absorción total: el reverso de un estado de trance extático y visionario.

And looks com mercing w ith the skies,

Thy rapt soul sitting in thine eyes[40].

El Melancólico, en su torre solitaria, puede

… oft out-w atch the Bear,

With thrice great Hermes, or unsphear

The spirit of Plato…

And of thosc Daemons that are found

In fire, air, flood, or under ground…[40a]

Pero junto a esto hay ecos de otro mundo, un mundo que no es ni de éxtasis profético ni de meditación absorta, sino de sensibilidad intensificada, donde notas suaves, aromas fragantes, sueños y paisajes se mezclan con la oscuridad, la soledad y hasta el dolor mismo, y mediante esa agridulce contradicción sirven para intensificar la conciencia del propio yo. El melancólico habla del placer que da la vista de la Luna,

Like one that hath bin led astray

Throu gh the Heav'ns wide pathles way[40b]

o:

I hear the far-off Curfeu sound,

Over som wide-water'd shoar,

Swinging slow with sullen roar;

Or if the Ayr will not permit,

Som still removed place will fit,

Where glowing embers through the room

Teach light to counterfeit a gloom,

Far from all resort of mirth,

Save the Cricket on the hearth,

Or the Belmans drousie charm…[40c]

Está también la Ancianidad, ya mencionada, con «toga hirsuta y celda musgosa», y, sobre todo, el ruiseñor

In her sweetest, saddest plight,

Smoothing the rugged brow of night[40d].

Estas cosas son «muy musicales, muy melancólicas».

Lo que aquí apunta es la melancolía específicamente «poética» de los modernos: un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma

disfruta de su aislamiento, pero por ese mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad, «la alegría en el dolor», «la luctuosa alegría» o «el triste lujo del pesar», por decirlo en palabras de sucesores de Milton. Esta melancolía moderna es esencialmente una conciencia de uno mismo intensificada, puesto que el yo es el eje en torno al cual gira la esfera de la alegría y del dolor; y tiene también una relación íntima con la música, que ahora se pone al servicio de las emociones subjetivas. «Yo sorbo melancolía de una canción como sorbe huevos la comadreja», dice Jaques[41]. Pues la música, que solía ser un específico contra la enfermedad melancólica, ahora se ve que apacigua y alimenta a la vez este estado de ánimo agridulce y ambiguo.

Naturalmente, la fusión de los personajes «Melancolía» y «Tristesse» durante el siglo XV no sólo acarreó una modificación de la idea de melancolía, en el sentido de darle una vaguedad subjetiva, sino también, viceversa, de la idea de dolor, dándole las connotaciones de reflexión cavilosa y refinamientos cuasipatológicos. El producto de esta interpenetración sólo podía ser una condición afectiva del alma singularmente compleja, en la que la emoción subjetiva y transitoria de mero «dolor» se combinara con un retiro caviloso del mundo y con la tristeza, rayana en enfermedad, de la melancolía en sentido enfático. Durante el mismo período se tendió a sustituir los verbos «attrister» y «s'attrister» por «mérencolier» y «se mérencolier»; y sus derivados «mérencoliser» y «mélancomoyer» adquirieron el sentido de «reflexionar» o «ensimismarse»[42]. A esa mezcla se añadieron, además, todas las ideas originalmente ligadas a la melancolía y Saturno —el amor desdichado, y la enfermedad y la muerte—, por lo que no ha de sorprender que el nuevo sentimiento de dolor, nacido de una síntesis de «Tristesse» y «Mélancholie», estuviera llamado a ser una clase de emoción especial, trágica por una con-

ciencia intensificada del yo (pues esta conciencia no es otra cosa que un correlato de la conciencia de la muerte). Esta nueva melancolía podía ser didácticamente disecada o fluir en poesía lírica o en música; podía elevarse a una renuncia sublime del mundo, o disiparse en mero sentimentalismo.

Un autor de la primera mitad del siglo XV había revelado ya de una manera curiosa el nexo que unía las ideas de muerte, melancolía y conciencia de sí mismo. «A la mesure que la cognoissance vient», dice Jacques Legrand en sus «Observaciones sobre la Muerte y el Día del Juicio», «le souey croist, et l'omme se mérancolie plus et plus, selon ce qu'il a de sa condición plus vraie et parfaite cognoissance»[43]. Unos cien años después esa conciencia era ya parte tan inseparable de la propia estimación que apenas hay hombre distinguido que no sea genuinamente melancólico, o que al menos no sea considerado tal por sí mismo y por los demás. Hasta Rafael, a quien nos place imaginar sobre todo como un hombre señeramente feliz, fue descrito por un contemporáneo como «inclinado a la melancolía, como todos los que poseen tan excepcionales dotes»[44]; mientras que en Miguel Angel ese sentir se ahonda y se robustece en una especie de gozo altivo, aunque ciertamente amargo: «La mia allegrezz' é la malinconia»[45].

Aún no se había llegado al punto, sin embargo, de que cualquiera pudiera realmente complacerse en la dulce autosuficiencia del talante melancólico, al estilo del poema de Milton, o decir incluso, como el caballero templario de Lessing, medio triste medio en broma: «¿Y qué si me gustaba estar así de melancólico?»[46]. Bajo la tremenda presión de las luchas religiosas que llenaron la segunda mitad del siglo XVI, las líneas de la melancolía no sólo se grabaron con fuerza en el rostro de la poesía —basta mencionar a Tasso o a Samuel

Daniel—, sino que determinaron materialmente la fisonomía de los hombres, como se ve en los rasgos intimidantes, reservados, imperiosos y sin embargo tristes, de los retratos «manieristas»[47]. En este período de transición la propia fuerza de la presión emocional hizo de Melancholia una realidad implacable, ante la cual los hombres temblaban como ante una «peste cruel» o un «demon melancólico», y a la que en vano intentaban desterrar con mil antídotos y tratados consolatorios[48]. Todavía era imposible que la imaginación la transfigurase en una condición ideal, intrínsecamente placentera por más que dolorosa: una condición que, por la tensión continuamente renovada entre depresión y exaltación, infelicidad y «apartamiento», horror a la muerte y conciencia acrecentada de la vida, podía comunicar una vitalidad nueva al teatro, la poesía y el arte.

Esta liberación dinámica se produjo por primera vez en el período barroco. No «leja de ser significativo que lograra sus resultados más completos y profundos en los países en donde era más aguda la tensión que había de fructificar en logros artísticos: en la España de Cervantes, donde el barroco se desarrolló bajo la presión de un catolicismo particularmente severo, y aún más en la Inglaterra de Shakespeare y de Donne, donde se afirmó frente a un protestantismo altivo[49]. Ambos países fueron y seguirían siendo el ámbito verdadero de esta melancolía específica mente moderna, conscientemente cultivada; durante mucho tiempo el «español melancólico» fue tan proverbial como el «inglés esplenético»[50]. La gran poesía donde halló expresión nació en el mismo período que vio surgir el tipo específica mente moderno de humor conscientemente cultivado, una actitud en evidente correlación con la melancolía. Los dos, el melancólico y el humorista, se nutren de la contradicción metafísica entre lo finito y lo infinito, el tiempo y la eternidad, o como queramos llamarlo. Los dos

comparten la característica de obtener a la vez placer y dolor en la conciencia de esa contradicción. El melancólico sufre primordialmente de la contradicción entre el tiempo y la infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena «sub specie aeternitatis», porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad. El humorista, en cambio, se divierte primordialmente por la misma contradicción, a la vez que menosprecia su propia diversión «sub specie aeternitatis» porque reconoce que él mismo está aherrojado sin remedio a lo temporal. Así se puede entender que en el hombre moderno el «humor», con su sentido de la limitación del yo, se desarrollara al lado de esa melancolía que había venido a ser el sentimiento de un yo acrecentado. Es más, se podía hacer burla de la propia melancolía, y con ello destacar todavía con mayor fuerza los elementos trágicos. Pero también es comprensible que, tan pronto como se hubo fijado esta nueva forma de melancolía, el hombre mundano y superficial la utilizara como medio barato de ocultar su propia vaciedad, y con ello se expusiera al ridículo, en el fondo igualmente barato, del mero satírico.

Así, junto al melancólico trágico, como Hamlet, existió desde el primer momento el «melancólico a la moda» cómico, como el Stephen de *Every Man in his Humour*, que quería «aprender» la melancolía como se aprende un ju ego o una danza: «¿Tienes un taburete que sirva para estar melancólico?… ¿Lo hago bien, primo? ¿Estoy suficientemente melancólico?»[51]. Pero la síntesis más perfecta de pensamiento profundo y anhelo poético se logra cuando el verdadero humor se ahonda con el concurso de la melancolía; o, por decirlo a la inversa, cuando la verdadera melancolía se transfigura con el concurso del humor: cuando aquel al que a primera vista se juzgaría melancólico a la moda y cómico es en realidad un melancólico en el sentido trágico, pero lo bastante sabio para

hacer burla de su propio *Weltschmerz* en público y acorazar así su sensibilidad.

Comparado con la melancolía de Jaques, el «Penseroso» miltónico es a la vez más sencillo y más rico. Más sencillo, porque Milton renuncia al plan profundo e ingenioso de ocultar el rostro trágico tras una máscara cómica; más rico, porque, como hemos visto, reúne todos los aspectos del melancólico: el extático y el contemplativo, el silencioso y saturnino no menos que el musical y apolíneo, el profeta sombrío y el amante idílico de la Naturaleza, y funde esa multiplicidad en una imagen unificada, en conjunto más amable que amenazadora. Aún se podía diferenciar más el retrato, y ese proceso de diferenciación se llevó adelante con gran rapidez y coherencia, sobre todo en la literatura inglesa del siglo XVIII[52]. Las «Odas a la Melancolía», las «Elegías» y la glorificación poética de los placeres de la melancolía, con todas sus formas menores y variedades, como la contemplación, la soledad y la oscuridad, se multiplicaron sin cesar desde Gray hasta Keats; paso a paso podemos seguir en este tipo de literatura la aparición de nuevos refinamientos y distinciones del sentimiento melancólico, en lo que atañe tanto a la cualidad como al objeto. En correspondencia con el antiguo contraste entre melancolía natural y enfermedad melancólica, se distingue la «melancolía negra», en el sentido de depresión morbosa, de la «melancolía blanca» en el sentido del «Selig, wer sich vor der Welt ohne Hass verschliesst» de Goethe. Esta última forma se expresa ora en una resignación filosófica, ora en una tristeza elegíaca, ora en una pasión melodramática, hasta acabar sumergida en un mar de sensibilidad. El contenido de los poemas varía según la importancia mayor o menor que se conceda al tema del «Retiro» o de la «Muerte», o a la «Lamentación de la Vida», aunque en una obra como la *Elegía escrita en un camposanto rural* de Gray, en donde la emoción

básica se sostiene de forma tan única y expresiva, los tres temas podían combinarse perfectamente[53]. Vemos, en fin, que, de acuerdo con las nuevas teorías estéticas de «lo Sublime», el «verde lisamente recortado» y las «aguas murmurantes» de Milton son suplantados poco a poco por un paisaje «agreste y romántico» con bosques tenebrosos, cuevas, abismos y desiertos. Así, el *Gothic Revival*, con su devoción a la Edad Media, enriqueció el escenario poético con tantas ruinas góticas, cementerios, cuervos nocturnos, cipreses, tejos, osarios y fantasmas —casi siempre de vírgenes tristes—, que a cierto grupo de poetas se le llegó a llamar «la Escuela del Cementerio»[54]. El «Calendario poético» para 1763 contenía una sátira anónima titulada «A un caballero que quería materiales adecuados para una monodia», en la que se hace un divertido catálogo de todos esos ingredientes[55].

Esa burla es comprensible, porque es cierto que en la literatura inglesa del siglo XVIII —una época curiosa, en la que racionalismo y sensibilidad a la vez se negaban y evocaban recíprocamente— la expresión poética del talante melancólico se fue haciendo cada vez más convencional, al tiempo que el propio sentimiento se emasculaba progresivamente[56]. Y sin embargo, en la misma proporción en que la forma y el contenido tradicionales perdían su significación, desembocando en la insipidez de lo convencional o degenerando en sentimentalismo, surgían también posibilidades de expresión nuevas, no tradicionales, para rescatar el sentido serio y real de la melancolía. De ahí que la melancolía verdadera, a la vez que huye de los telones pintados de ruinas, bóvedas y claustros, se encuentre ahora, por ejemplo, en el ingenio amargo de las últimas cartas de Lessing, o en el estilo deliberadamente fragmentario de Sterne, que no es sino un símbolo de la eterna menesterosidad tragicómica de la existencia como tal. Se percibe en esas regiones de la mente exploradas por Watteau y

Mozart, en las que realidad y fantasía, fruición y renuncia, amor y soledad, deseo y muerte son tan parecidos que la expresión acostumbrada del dolor y la pena apenas se puede utilizar, si no es en forma de parodia[57].

A principios del siglo XIX, sin embargo, un nuevo tipo de melancolía surge de este extraño dualismo de una tradición enranciada y la efusión espontánea e intensamente personal de un profundo dolor individual: surge la melancolía «romántica». Es esencialmente «ilimitada», en el sentido tanto de lo inconmensurable como de lo indefinible, y por eso mismo no se contenta con gozarse en la autocontemplación, sino que busca una vez más la solidez de la aprehensión directa y la exactitud de un lenguaje preciso para «realizarse». De esta melancolía severa y despierta, cuyo propio anhelo de lo eterno la coloca en un sentido nuevo más cerca de la realidad, se podría decir que es una forma masculina del *Weltschmerz* romántico, en contraste con el tipo femenino, mucho más corriente, que había acabado en mera sensibilidad inútil. Se comprende, pues, que Keats, en su *Oda a la melancolía*, destruya de un golpe todo el convencionalismo, rescatando el sentido original de la emoción melancólica al descubrirlo en una esfera en donde al convencionalismo no se le había ocurrido nunca mirar. Así como Shakespeare, en su famoso soneto «My Mistress' eyes are nothing like the sun…», pulveriza las comparaciones hiperbólicas de la lírica amatoria anterior, para acabar diciendo:

And yet, by Heaven, I think my love as rare

As any she belied with false compare,

así también, con un gesto imperioso, Keats desdeña el inventario consabido. In quieto y «despierto»[58], él alimenta su melancolía con toda su mente y todos sus sentidos, haciéndola abarcar todo el radiante esplendor de las cosas creadas, que

el poeta puede entonces verdaderamente «descubrir» y describir en un lenguaje profuso, rico y diverso, porque sólo pensando en la transitoriedad de ellas y sintiendo su propio dolor ha podido apropiarse su belleza viva. No es casual que esta nueva melancolía, que descubre el santuario de la Diosa de la Melancolía «en el templo mismo del Deleite», retome una vez más la precisión antitética[59] y la prodigalidad mitológica[60] de los grandes isabelinos.

No, no! go not to Lethe, neither twist
Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yew-berries.
Nor let the beetle nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow's mysteries;
For shade to shade will come too drowsily,
And drown the wakeful anguish of the soul.
But when the melancholy fit shall fall
Sudden from heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop-headed flowers all
And hides the green hill in an April shroud;
Then glut thy sorrow on a morning rose,
Or on the rainbow of the salt sand-wave,
Or on the wealth of globed peonies;
Or if thy mistress some rich anger shows,
Emprison her solt hand, and let her rave,
And feed deep, deep, upon her peerless eyes.
She dwells with Beauty —Beauty that must die;

And Joy, whose hand is evcr at his lips
Bidding adieu, and aching Pleasure nigh
Turning to poison while the bee-mouth sips.
Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrinc,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine;
His soul shall taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung[60a]

Si el *Weltschmerz* de los comienzos del siglo XIX propició la grande y verdaderamente trágica poesía de esa época (la obra de Hölderlin, por ejemplo), el final del siglo trajo consigo el *Weltschmerz* destructivo de los Decadentes. Era un *Weltschmerz* morboso, nutrido de imágenes tomadas más o menos conscientemente del pasado visto con ojos de historiador. En el hermoso poema que sirve de prólogo a la segunda parte de este libro[61], Verlaine cita explícitamente a los «sages d'autrefois» y los «grimoires anciens», y en J. P. Jacobsen encontramos una sacie dad *fin-de-siècle*, hedonista, atribuida de hecho a la época barroca. «Tienen más grande el corazón y más alborotada la sangre», dice hablando de la «sociedad secreta» a la que bien podríamos llamar la Cofradía de los Melancólicos. «Desean y anhelan más, y su anhelo es más desatado y más ardiente que el que corre por las venas comunes… los otros, ¿qué saben de deleites en medio del dolor o de la desesperación?». «Pero ¿por qué les llaman melancólicos, si sólo piensan en los goces y placeres mundanos?». «Porque todo goce terrenal es tan fugaz y transitorio, tan falso e incompleto… ¿Aún preguntas por qué se les llama melancólicos, cuando todo deleite, tan pronto como se posee, cambia de aspecto

y se torna hastío… cuando toda belleza es belleza que se desvanece, toda fortuna es fortuna que muda?»[62].

Capítulo 2
«Melancholia generosa»

La glorificación de la melancolía y de Saturno en el neoplatonismo florentino y el nacimiento de la idea moderna del genio

1. LOS ANTECEDENTES INTELECTUALES DE LA NUEVA DOCTRINA

La idea de «melancolía poética» que hemos trazado en la sección precedente se desarrolló con independencia de la idea de melancolía como condición del logro creador, y sólo se cruzó con esta segunda en un punto; un punto, sin embargo, muy importante.

El momento decisivo en el desarrollo de esta idea se alcanzó cuando por primera vez la «mérencolie mauvaise», que la mayoría de los autores del siglo XV y muchos de sus sucesores habían entendido meramente como un mal, se reconoció como una fuerza intelectual positiva. Debió llegarse a un punto de vista nuevo, que alteraba fundamentalmente las ideas de la naturaleza y valor del estado melancólico, para que la «melancolía» de Rafael (descrita en un texto contemporáneo) pudiera considerarse condición natural de su genio; para que Milton pudiera re presentar a la melancolía como diosa tutelar del éxtasis poético y visionario, así romo de la contemplación profunda; y para que, por último, pudiera surgir el «melancólico a la moda», que se ponía la máscara no sólo de la melancolía, sino de la profundidad.

Es obvio que la elevación de la melancolía al rango de una fuerza intelectual significó algo totalmente distinto de su interpretación como condición emocional subjetiva. Ambas tendencias pueden combinarse, en el sentido de que el valor emocional del estado de ánimo sentimental y placentero puede enriquecerse con el valor intelectual de la melancolía contemplativa o artísticamente productiva; pero lo uno no habría podido nunca resultar de lo otro. Ostentan entre sí la misma relación que, pongamos, las tendencias del humanismo italiano y las de la Reforma norteña: tendencias, como se ha subrayado con acierto, fundamentalmente emparentadas[1], pero con todo y con eso en marcado contraste entre sí. Ambas rían resultado del deseo de emancipación, que aspiraba a liberar y estimular no sólo la personalidad individual, sino también el fenómeno, presuntamente paralelo, de la personalidad nacional; ambas pretendían independizar en todo lo posible esa «personalidad» de las ataduras de la tradición y la jerarquía que la habían sostenido y restringido a la vez, y permitirle un acceso directo a su propio pasado cultural, en lugar del apoyo en la corriente de la opinión tradicional; y esto había de lograrse mediante el intento de desvelar las fuentes auténticas de ese pasado. Pero, mientras que el protestantismo llevó adelante esa emancipación y reactivación de la personalidad con la mira puesta en un objetivo ultramundano y median te el empleo de facultades irracionales, el objetivo que el humanismo se proponía —a pesar de su total voluntad de permanecer dentro de los límites del dogma cristiano— era terrenal, y el método para alcanzarlo era racional. En un caso, las fuentes de la iluminación y la moralidad que había que restaurar eran la revelación bíblica y la doctrina paulina; en el otro, la cultura intelectual de la Antigüedad clásica y su concepción de la «virtus»[2]. La justificación se buscaba, en un caso, por la fe; en el otro, por la educación y el conocimiento. Y

la libertad se concebía, en un caso, como una conquista cristiana basada en una fe vigorosa pero trascendente e irracional; en el otro, como un privilegio humano, fundado en la razón y la voluntad actuantes en este mundo. La libertad humanista podía revelarse en las virtudes de un filósofo, podía encontrar expresión secular en la impecabilidad de un cortesano, o, finalmente, podía desenfrenarse en el despotismo absoluto de un príncipe; pero en cada caso la idea de libertad significaba el florecimiento de la personalidad en ejemplo típico de un ideal concreto de hombre, más que la plenitud del alma individual en su singularidad.

El mundo del humanismo estaba hecho a la medida del hombre: es decir, era descubierto, explorado y clasificado por la razón humana; a lo menos podía ser, en teoría, descubierto, explorado y clasificado de esa manera. Y suministraba la ocasión del florecimiento de un ideal que la época denominaba «dignidad del hombre», y que quizá también se pudiera llamar la soberanía de la mente humana. Sin embargo, todavía mucho después de que la ola del Renacimiento italiano traspasara los Alpes, los humanistas más ardientes del norte siguieron siendo más individualistas y místicos que los individualistas y místicos más ardientes del sur.

En el norte basta mencionar a Erasmo, Pirckheimer o, sobre todo, a Alberto Durero, cuyo reconocimiento de la naturaleza incomprensible, y dada por Dios, del logro artístico que se revelaba en hombres y obras únicos e incomparables le hizo poner en cuestión constantemente los principios de la teoría del arte italiana, que tan apasionadamente quería apropiarse[3]. En el sur se puede mencionar, entre otros, a Marsilio Ficino, cuya vida intelectual, a pesar de su sesgo hacia lo excéntrico e irracional, se basaba fundamentalmente en la cultura clásica y en los argumentos razonados de los proble-

mas filosóficos, e implicaba la nueva conciencia de un cierto tipo humano más que el anhelo de salvación del individuo.

El humanismo italiano, pues, reafirmó un ideal surgido en la Antigüedad clásica, pero que en la Edad Media se había desdibujado; más aún, lo exaltó a la categoría de criterio de una manera de vivir fundamentalmente alterada. Era el ideal de la vida especulativa, en el que la «soberanía de la mente humana» parecía muy próxima a su realización; porque únicamente la «vita contemplativa» se basa en los propios recursos y la autosuficiencia de un proceso de pensamiento que se justifica por sí mismo. Es verdad que la Edad Media no había olvidado nunca las alegrías de la vida de buscar y conocer[4], y hasta la expresión «vita contemplativa» seguía siendo reverenciada; pero lo que se quería designar con ella era distinto del ideal clásico de la «vida especulativa». Era distinto en la medida en que se cuestionaba el valor de la vida contemplativa por sí sola y sin referencia a su propósito. El pensador medieval no meditaba para pertenecerse a sí mismo, sino para acercarse a Dios, de suerte que su meditación encontraba sentido y justificación no en sí misma, sino en el establecimiento de una relación con la Deidad; y si, en lugar de «contemplar», empleaba su razón científicamente, lo hacía situándose conscientemente en la continuidad de una tradición que en lo esencial, y por todo su método, apuntaba más allá del individuo; su función propia era la de heredero y transmisor, crítico y mediador, discípulo y maestro, y no estaba llamado a ser creador de un mundo intelectual centrado en él mismo. No era muy distinto, de hecho, del campesino o el artesano, que también llenaba el lugar que Dios le había asignado dentro del orden universal: el erudito medieval (a diferencia del humanista renacentista «exclusivista», conscientemente apartado del «vulgo») no se tenía por un ser diferente y superior[5]. En ambos casos, por lo tanto, el pensador me-

dieval no se pertenecía a sí mismo sino a Dios, ya fuera directamente, en la contemplación de El, o indirectamente, en el desempeño de un servicio ordenado por Él y regulado tradicional y hieráticamente. Si no cumplía ninguna de esas dos condiciones, pertenecía al demonio, pues todo aquel que ni meditaba ni trabajaba caía víctima del vicio de «acedia» o pereza, que llevaba a toda clase de pecados añadidos. Podríamos decir que en la Edad Media falta la idea del ocio[6]. El «otium» clásico poseía un valor específico, y podía incluso producir valores, aunque (o quizá porque) exteriormente era lo mismo que inactividad; se contrastaba, pues, como «distinto en género», tanto con el trabajo del campesino o del soldado como con el hedonismo inútil del desocupado. Del mismo modo, la vida del filósofo clásico al que pretendía imitar el humanista renacentista no estaba entre la «vita activa» y la «vita voluptuaria», sino más allá de una y otra. Hasta cierto punto estaba más allá del bien y del mal, de modo muy distinto a la senda orientada hacia Dios de los teólogos y místicos medievales; y así entendemos que el Renacimiento, para separar el modo de vida redescubierto del «philosophus» clásico de aquel del «religiosus» medieval, abandonara la expresión tradicional «vita contemplativa» (que con el paso de los siglos había venido a significar pura y simplemente «contemplatio Dei») y acuñara una expresión nueva que, volviendo la mirada hasta antes de la Edad Media, reafirmara la idea antigua del pensamiento y la indagación autosuficientes: «vita speculativa sive studiosa», en contraste con la «vita contemplativa sive monastica»[7].

El nuevo ideal halló expresión concreta en un tipo de hombre extraño a la Edad Media, el «homo literatus» o «Musarum sacerdos»[8], que en la vida pública y privada era responsable únicamente ante sí mismo y su propio espíritu. Toda una rama de la literatura se dedicó al elogio de la «vita

speculativa», objeto de la devoción de Poliziano y Lorenzo de Médicis y del homenaje de las *Conversaciones camaldulenses* de Landino, y motivo del famoso discurso *Sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola. En la obra de Durero podemos ver cómo a la idea medieval de la «accidia» viciosa se superpone después, en *Melencolia I*, la idea humanista de una meditación que, más que huir de la actividad, la deja atrás[9].

No es casual que el Renacimiento alemán escogiera la «melancolía», es decir, la conciencia de la amenaza y los sufrimientos de la vida, para su retrato más convincente de la contemplación, ni que en las *Conversaciones camaldulenses* la glorificación entusiasta de la «vita speculativa» y el reconocimiento de Saturno como patrono de la contemplación[10] vayan unidas a la triste convicción de que el dolor y el hastío son compañeros constantes de la especulación profunda[11]. Pues, en tanto en cuanto la soberanía mental deseada por el humanismo pretendía realizarse dentro del marco de una cultura cristiana, significaba peligro además de libertad. Una posición en el «centro del universo», como la que el discurso de Pico della Mirandola había atribuido al hombre, entrañaba el problema de la elección entre innumerables direcciones, y en su nueva dignidad el hombre aparecía bajo una luz ambigua que pronto iba a mostrar un peligro intrínseco. Porque, en la medida en que la razón humana insistiera en su poder «divino», por fuerza había también de tomar conciencia de sus límites naturales. Es significativo que el Renacimiento temprano se planteara con verdadera preocupación el tema de la elección ética, que la época anterior había desatendido totalmente o remitido al ámbito de la doctrina teológica de la gracia, y que halló expresión visible en la imagen de *Hércules en la encrucijada*. Hércules hace una elección autónoma, y con ello se ve envuelto en los problemas que resultan de su liber-

tad. Y es igualmente significativo que el Renacimiento temprano empezara a entender el problema de la astrología como una cuestión vital de la voluntad humana que afirma ser independiente incluso de la Providencia. La Edad Media tardía había pasado sobre él con componendas tales como «inclinant astra, non necessitant» o «sapiens homo dominatur astris». Los escritores del siglo XIV habían manifestado ya una curiosa inquietud frente a estas cuestiones, y, ante el triunfal y casi continuo avance de la astrología, muchos se habían replegado a una postura pretomista de marcada intransigencia. Aun descontando la muerte de Cecco d'Ascoli en la hoguera, hay que decir que hasta las polémicas de Chaucer y Petrarca, como más tarde las de Lutero, eran mucho más «patrísticas» que «ilustradas»[12]. En el siglo XV, que aprendió a proceder de manera realmente «ilustrada» hacia una idea nueva de la dignidad humana, encontramos corrientes vecinas y cruzadas, cuya discrepancia se debe precisamente a la relajación de las ataduras medievales. Hubo quienes, en el pleno disfrute de su libertad recién hallada, disputaron acerbamente contra toda influencia astral[13]. A su lado hubo otros que, con una especie de «horror vacui moralis», adoptaron un fatalismo casi islámico con respecto a los astros, o practicaron la más oscura magia astral. Hubo otros, también, que intentaron encontrar un camino entre aquella convicción de libertad que se afirmaba en la teoría pero no se podía realizar del todo en la práctica, y aquel miedo a los astros que no había sido enteramente desterrado de la práctica, aunque sí teóricamente repudiado[14]. El «vasallo» de la Edad Media, por decirlo así, era en general inmune a la astrología, pero el «hombre libre» de los tiempos renacentistas se vio forzado a combatirla o caer en su poder.

El nacimiento de esta nueva conciencia humanista se produjo, por lo tanto, en una atmósfera de contradicción intelec-

tual. El autosuficiente «homo literatus», al ocupar su posición, se veía desgarrado entre los extremos de la autoafirmación, a veces elevada hasta la *hybris*, y la duda de sí, que a veces llegaba a ser desesperación; y la experiencia de ese dualismo le espoleó a descubrir la nueva pauta intelectual, que sería un reflejo de esa falta de unidad trágica y heroica: la pauta intelectual del «genio moderno». En este punto ya vemos que el autorreconocimiento del «genio moderno» sólo podía tener lugar bajo el signo de Saturno y la melancolía; y que, por otra parte, había que conferir ahora una nueva distinción intelectual a las ideas aceptadas de Saturno y la melancolía. Sólo el humanismo del Renacimiento italiano podía reconocer en Saturno y en el melancólico esa polaridad, que de hecho estaba implícita desde el principio, pero que sólo la brillante intuición de «Aristóteles», y los ojos de San Agustín, aguzados por el odio, habían visto real mente. Y los humanistas italianos no sólo reconocieron esa polaridad: le dieron valor, porque vieron en ella el rasgo principal del «genio» recién descubierto. Hubo, pues, un doble renacimiento: en primer lugar, el de la idea neoplatónica de Saturno, según la cual el más alto de los planetas encarnaba, y otorgaba también, las facultades más altas y nobles del alma, la razón y la especulación; y, en segundo lugar, el de la doctrina «aristotélica» de la melancolía, según la cual todos los grandes hombres eran melancólicos (de donde se seguía lógicamente que no ser melancólico era señal de insignificancia). Pero este nuevo reconocimiento de una visión favorable de Saturno y de la melancolía venía acompañado —o, como hemos visto, condicionado— por una conciencia sin precedentes de su polaridad, que daba un color trágico a la visión optimista, y con ello ponía una tensión característica en el sentimiento de la vida que experimentaban los hombres del Renacimiento.

Petrarca, quizá el primero de un tipo de hombres conscientes de ser hombres geniales, había experimentado en su persona, y bien dolorosamente, el contraste entre la exultación y la desesperación, y era tan consciente de él que pudo describir ambas condiciones en forma literaria:

Quaedam divina poctis
vis animi est[14a],

dice en su defensa de la poesía, que es también un pean a su propia coronación.

Insanire licet, fateor, mens concita; clarum,
seque super provecta, can et…
… subsistere nullum
censuit ingenium, nisi sit dementia mixta[15].

El mismo poeta que describe con tanto gozo sus éxtasis poéticos conoce ese estado de depresión vacía y dolor sordo que le hace «verlo todo negro en la vida», y una tristeza que le arrastra de la compañía a la soledad, y de la soledad nuevamente a la compañía[16]. Pero todavía está lejos de aludir a esa tristeza —que, por citar a Lessing, confiere a sus poemas una «melancolía voluptuosa»[17]— como «melancolía» propiamente. Antes bien le da el nombre medieval de «acedia», que sin embargo, tal como él lo emplea, parece planear a medio camino entre el pecado y la enfermedad[18]; tampoco se le ocurre aludir a la fuerza divina de su furor poético —al cual sigue llamando «insania» o «dementia»— con el término «furor», que Cicerón había acuñado y distinguido explícitamente de los dos anteriores[19]. La idea de que los logros intelectuales estén determinados por los astros le era completamente ajena. Y, sobre todo, no tenía, ni de hecho podía tener, idea alguna de concebir las dos condiciones opuestas, la depresión y el entusiasmo, que él denominaba «acedia» y «dementia», co-

mo diferentes aspectos de una misma y única disposición esencialmente bipolar[20].

Estas concepciones maduraron en el siglo siguiente, durante el cual la manera de pensar de Petrarca, todavía a medias ligada a ideas medievales, fue reemplazada por algo nuevo y diferente de la Edad Media, mientras los contrarios que él había percibido sin ser capaz de relacionarlos entre sí se entendían como una unidad integral. Hasta el siglo XV no fue sustituida, en lo que a los eruditos se refiere, la idea todavía semiteológica de «acedia» por la «melancolía» puramente humanista, en su sentido enfáticamente «aristotélico». Hasta entonces no recibió el término «furor» su rehabilitación solemne en el sentido del «furor divino» platónico[21].

Hasta entonces no fue resumida la doctrina «aristotélica» de la ambivalencia de la naturaleza melancólica en la fórmula:

> Quantum atra bilis, imo candida bilis eiusmodi quarenda et nutrienda est, tanquam optima, tantum illam, quae contra se habet, ut diximus, tanquam pessimam esse vitandam[22].

Ello permitiría a un escritor posterior decir que el melancólico era «aut deus aut daemon»[23]. Hasta entonces, en fin, no se hizo expresamente la equiparación de la melancolía aristotélica con el «furor divino» platónico, equiparación que nunca formularon claramente los autores antiguos[24]. Entonces —y no antes— concibió la era moderna la idea moderna del genio, reviviendo, sí, concepciones antiguas, pero llenándolas de un significado nuevo.

Que Petrarca se sintiera melancólico antes de llamarse así, que fuera consciente de la naturaleza tanto «divina» como «furiosa» de sus logros poéticos antes de que nadie resucitara la idea ortodoxa del furor divino, y que encontrara esos dos

aspectos en su propia experiencia antes de aprehender su unidad, todo esto muestra con la mayor claridad que para el Renacimiento el parentesco de la melancolía con el genio no era una mera reminiscencia cultural, sino una realidad que se experimentó mucho antes de su formulación humanística y literaria. No es que la Edad Media hubiera olvidado por completo las buenas cualidades del melancólico ni la influencia favorable de Saturno; los rudimentos de esa concepción sobrevivieron incluso en los textos de astrología y medicina[25] y autores escolásticos como Guillermo de Auvernia hicieron hasta intentos explícitos de rescatarla, contrastando la visión de la época con las doctrinas de Aristóteles y con las del neoplatonismo[26]. Pero había una diferencia fundamental entre los intentos escolásticos de encontrar una justificación teológica y moral de la melancolía y de la influencia de Saturno, y la apoteosis de ambas que llevarían a cabo los humanistas, arraigada y fundada en la experiencia personal. Una cosa era, con el permiso de la autoridad suprema, tratar de encontrar sitio en un orden mundial dado por Dios para la conexión entre la disposición melancólica y la preeminencia intelectual, y un vínculo semejante entre Saturno y el «intellectus»; otra muy distinta descubrirlo en la propia experiencia, y afirmarlo a instancias del afán personal de autoconservación intelectual. Ahora el argumento era, por así decirlo, «ad hominem»[27]; y finalmente alcanzó el punto en el que la percepción de la peligrosa inestabilidad de la condición propia, la doble conciencia de debilidad y poder creador, y la conciencia de estar andando al borde de un precipicio, prestaron a las doctrinas «aristotélica» y neoplatónica —hasta entonces aceptadas, si acaso, meramente como proposiciones teóricas— un patetismo que les permitió fundirse con la sensación poética de la melancolía.

El cambio de sentido de la idea de melancolía no quedó circunscrito, ni mucho menos, a una mera recuperación de la doctrina «aristotélica». Tampoco se podía dar un sentido nuevo a la idea de Saturno simplemente volviendo a Plotino, Proclo o Macrobio[28]. También Saturno fue descubierto en un sentido nuevo y personal por la élite intelectual, que, en efecto, empezaba a considerar su melancolía como un privilegio celosamente guardado, a medida que tomaba conciencia tanto de la sublimidad de los dones intelectuales de Saturno como de los peligros de su ambivalencia. A primera vista parece haber más de alusión a la idea del libre albedrío que a la de Saturno cuando un poeta astrológico del siglo XV, Matteo Palmieri, intenta resolver el problema de la relación entre el libre albedrío y la dependencia astral fundiendo las dos interpretaciones contrastantes del viaje del alma en una especie de «elección de Hércules», presentando al alma en su descenso una elección entre los caminos del bien y del mal en cada esfera planetaria, de suerte que puede adquirir las características afortunadas o desafortunadas de cada uno de los planetas[29]. Pero es muy importante que dentro de este sistema (que tenía que ser dualista para dejar libertad de elección)[30] la compleja multiplicidad de Saturno quede reducida a una antítesis clara entre extremo desorden intelectual y extrema capacidad intelectual, con un fuerte acento en la significación y vulnerabilidad de lo segundo. Los dos «valles» abiertos a la elección del alma —uno luminoso pero difícil de descubrir, el otro oscuro, en el que «pueden entrar muchos más espíritus», pero que «cambia y perturba la mente» por su frialdad— se encuentran en un amplio espacio donde están reunidas las habituales profesiones saturninas, desde los anónimos campesinos, marineros y hombres ricos hasta los arquitectos y astrónomos. Todo aquel que se decida por una de esas profesiones saturninas, y no por una jovial o solar, se coloca, en lo

que a su vida exterior se refiere, bajo la influencia de su patrono escogido. Su vida interior, en cambio, está determinada por el camino que haya elegido. Todo el que pase a través de la esfera de Saturno por el camino ancho pero malo de los muchos se inclinará al pensamiento descarriado, a la ira, el torpor, la rabia, la tristeza y la envidia, a la mentira y la crueldad, y en el peor supuesto podrá ser víctima de desvaríos bestiales; pero todo el que elija el camino de los pocos tendrá una mente iluminada por la «intelligenza certa»:

Per darsi a quegli che sapran mostrare

Con ragion vera ben provata e sperta.

Todos los autores cuyo interés se orienta a Saturno en particular reconocen cada vez más claramente su contradictoriedad intrínseca como cualidad suya distintiva; y el contraste entre las definiciones negativas de la astrología del momento y las afirmaciones encomiásticas de los neoplatónicos se hace cada vez más agudo[31]. Un comentarista temprano de Dante, Jacopo della Lana, se había contentado con la idea, basada en la ciencia natural, de que Saturno, por su calidad de planeta terroso, pesado, frío y seco, daba personas en las que preponderaba la materia, y que sólo valían para el trabajo duro de la tierra; pero por su posición como el más alto de los planetas daba las personas más espirituales, tales como los «religiosi contemplativi», retirados de toda vida mundanal[32]. Pero en la época de Cristoforo Landino el neoplatonismo revivido está ya bien asentado. En su comentario a Dante. Landino remite a la autoridad de Macrobio para poner en contraste las muchas cosas viles y malas que la astrología había atribuido a la influencia de Saturno con «quella virtù della mente, la quale i Greci chiamon "theoreticon"»[33]. Al cabo se desarrolló una fórmula monumental, que contrastaba expresamente la bipolaridad de Saturno con la influencia de los restantes planetas, y, cosa significativa, en pocas décadas se hizo prover-

bial. «Saturno rara vez denota caracteres y destinos ordinarios, antes bien personas que se distinguen de las demás, divinas o bestiales, dichosas u oprimidas por el dolor más hondo»[34]; o, como dice Bovillus en sus *Proverbia vulgaria*, «sub Saturno nati aut optimi aut pessimi»[35].

Por esa misma razón, sin embargo, la élite de los humanistas italianos se volvió hacia Saturno más que hacia Júpiter. Según Pico della Mirandola, la posibilidad misma de llegar a ser un dios o una bestia era lo propio del hombre; y la propia situación sobre la estrecha cresta entre las dos «simas», que se reconocía cada vez más claramente como la característica principal del hombre saturnino y melancólico, parecía a esas personas elegidas, por su misma peligrosidad, elevarlas por encima del nivel seguro pero gris del vulgo. Así, de la situación intelectual del humanismo —es decir, de la conciencia de libertad experimentada con una sensación de tragedia— surgió la idea de un genio que reclamaba, cada vez con mayor apremio, emanciparse en su vida y obras de los criterios de la moralidad «normal» y de las reglas comunes del arte. Esta idea surgió en estrecha combinación con la idea de una melancolía que a la vez agraciaba y afligía al «Musarum sacerdos» (del mismo modo que, según la creencia antigua, el rayo a la vez destruía y santificaba); y con la idea de un Saturno que, pese a toda su amenaza, era un «iuvans pater» de los hombres de intelecto[36]; porque ellos podían honrar en él tanto al demon ominoso del destino como a un tipo del «insenescibilis intellectus», o incluso al «intellectualis deus»[37].

2. MARSILIO FICINO

La nueva visión pronto había de ganar aceptación universal, si con esto nos referimos al mundo de la aristocracia intelectual internacional de los «viri literati», cuyas ideas, como es natural, se elaboraban a un nivel algo distinto de las de los

almanaques y opúsculos para uso de barberos[38]. Había recibido un impulso pode roso de Dante, que, él mismo «malinconico e pensoso»[39], cargó todo el peso de su opinión (constantemente operativa a través de sus «epigoni» y comentaristas) del lado de Macrobio, y que por lo tanto colaboró desde el primer momento en la victoria de la idea de Saturno como astro de la contemplación sublime. En el canto XXI del *Paraíso*, es en la esfera de Saturno donde se aparecen al poeta las «anime speculatrici», conducidas por Pedro Damián y San Benito; y desde ella la escala esplendorosa de la contemplación asciende a la visión de la Deidad, en la que la sonrisa de Beatriz se desvanece, y la cercanía del Absoluto silencia hasta la música de las esferas: curiosa reminiscencia del silencio del antiguo dios Kronos[40]. La concepción entera —aquí sólo apuntada y todavía oculta tras símbolos genera les, aunque más tarde, como hemos visto, había de incluir la experiencia personal de generaciones de humanistas— alcanza su pleno desarrollo sistemático, y su objetivación psicológica, en un autor de cuya obra ya hemos dado abundantes citas cuando se trataba de encontrar formulaciones «clásicas» de la nueva doctrina de Saturno y la melancolía. Hablamos de Marsilio Ficino, el traductor de Platón y Plotino; o, como él mismo se presentaba en la portada de su traducción de Platón, «Philosophus Platonicus, Medicus et Theologus». Marsilio fue mucho más allá de las observaciones dispersas de otros autores[41] y dedicó una monografía completa a la nueva doctrina. Fue él quien realmente dio forma a la idea del hombre genial melancólico y se la reveló al resto de Europa —en particular a los grandes ingleses de los siglos XVI y XVII— en el claroscuro mágico del misticismo neoplatónico cristiano[42]. En él el carácter subjetivo de la nueva doctrina se hace especialmente pronunciado, pues él mismo era melancólico e hijo de Saturno; esto segundo, por cierto, en circunstancias particu-

larmente desfavorables, pues en su horóscopo el oscuro astro en cuya influencia creía tan inquebrantablemente[43] ocupaba el ascendente, y además en el signo de Acuario, la «morada nocturna» de Saturno[44]. Es insólitamente ilustrativo ver cómo la idea que Ficino se hacía de Saturno y la melancolía brotó de ese cimiento personal y psicológico, porque no cabe duda de que en lo fundamental, y a pesar de toda su familiaridad con Dante y el neoplatonismo antiguo, para él Saturno era un astro esencialmente desfavorable, y la melancolía un sino esencialmente desdichado[45] por lo cual trató de contrarrestarla en sí mismo y en los demás por todos los medios del arte médica que había aprendido de su padre, perfeccionado con sus propios estudios y, por último, asentado firme mente en la magia astral neoplatónica[46]. Podemos incluso determinar el momento en que las tesis de Proclo y Aristóteles empezaron a prevalecer en su espíritu sobre las de Cecco d'Ascoli y Constantino Africano. En una carta escrita entre 1470 y 1480 a su gran amigo Giovanni Cavalcanti, dice:

En estos momentos no sé, por así decirlo, lo que quiero, o quizá sea que no quiero lo que sé, y quiero lo que no sé. La seguridad que a ti te garantiza la benignidad de tu Júpiter en Piscis me la niega a mí la malignidad de mi Saturno retrógrado en Leo[47].

Pero recibió una respuesta indignada[48]. ¿Cómo era posible que él, buen platónico cristiano, atribuyera malas influencias a los astros; él, que tenía todos los motivos para venerar al «astro más alto» como planeta bueno?

> ¿No te miró acaso, cuando naciste en Florencia, bajo el mismo aspecto con que miró al divino Platón, cuando por primera vez vio la luz en Atenas?[49]… ¿Quién te dio fuerzas para viajar por toda Grecia y llegar hasta la tierra de los egipcios, a fin de traernos

la sabiduría de aquella antigua gente? ¿De dónde te ha venido esa memoria abarcadora, en la que todas las cosas están presentes con sus correctos tiempos y lugares? Todas esas cosas son dones de Saturno. Así pues, no te quejes de él, viendo que te ha elevado tanto sobre los otros hombres cuanto el mismo lo está sobre los otros planetas. Es urgente, créeme, una palinodia, y si eres prudente la cantarás lo antes posible.

Marsilio Ficino sí cantó la palinodia. Su respuesta ya era una retractación:

> Debido a ese excesivo apocamiento que tú algunas veces me reprochas, me quejo de mi temperamento melancólico, pues a mí me parece cosa muy amarga, y que sólo puedo suavizar y endulzar un poco con mucho tocar el laúd [!]. Pienso yo que Saturno me lo dio desde el principio, cuando en mi horóscopo ocupaba el ascendente en el signo de Acuario… pero ¿dónde he venido a parar? Ya veo que otra vez, no sin justicia, me obligarás a embarcarme en una nueva palinodia sobre Saturno. ¿Qué haré, pues? Intentaré hallar una salida, y diré que la melancolía, si así lo quieres, no procede de Saturno; o, si necesariamente procede de él, entonces convendré con Aristóteles, que la describió como un don singular y divino[50].

Pocos años más tarde aparecieron los tres libros *De vita triplici*, sobre la terapia y síntomas del carácter saturnino[51].

En esta obra notable, que reúne todas las tendencias que hasta ahora sólo hemos podido seguir una por una, Ficino escoge la segunda de las dos vías que se le ofrecían. La melancolía procede de Saturno, pero es, en efecto, un «don singular y divino», del mismo modo que Saturno ya no es sólo el astro más poderoso, sino también el más noble[52]. Que sepa-

mos, Ficino fue el primer autor que identificó lo que «Aristóteles» había llamado la melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes con el «furor divino» de Platón[53]. Es la bilis negra lo que

> obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la propia bilis negra tiene afinidad con el centro de la tierra. De la misma manera eleva el pensamiento a la comprensión de lo más alto, porque corresponde al más alto de los planetas.

De ahí, también, que sean los pensadores que se entregan a la especulación y la contemplación más profundas los que más sufren de melancolía[54]. «Planetarum altissimus», el más elevado de los planetas, Saturno eleva al investigador hasta las cumbres, «investigantem evehit ad altissima», y produce esos filósofos sobresalientes cuyas mentes están tan apartadas de los estímulos exteriores, e incluso de su propio cuerpo, y tan atraídas hacia todo lo trascendental, que acaban siendo instrumentos de cosas divinas[55]. Es Saturno quien conduce a la mente a la contemplación de asuntos más altos y más ocultos[56], y él mismo, como dice Ficino en más de un lugar, significa «la divina contemplación»[57].

Pero Ficino estaba demasiado ligado a las doctrinas establecidas de la medicina y la astrología, y había sufrido demasiado por su propia experiencia de la amargura de la melancolía y la malignidad de Saturno[58], para contentarse con esas alaban zas. Las observaciones que acabamos de citar son de los mismos libros *De vita triplici* en los que tan claramente se perfilan la extremidad del humor melancólico y la peligrosa bipolaridad de Saturno[59]; y el propósito expreso de sus esfuerzos era mostrar al hombre saturnino alguna posibilidad de escapar de la influencia maléfica de su temperamento (y su patrono celestial) y disfrutar de sus beneficios[60]. Ficino está

convencido de que no sólo están los hijos de Saturno dotados para el trabajo intelectual, sino que, a la inversa, el trabajo intelectual influye en los hombres y los coloca bajo la égida de Saturno, creando una como afinidad electiva[61] entre ellos:

> Recuerda siempre que ya por las inclinaciones y deseos de nuestra mente y por la mera capacidad de nuestro «spiritus» podemos entrar fácil y rápidamente bajo la influencia de aquellos astros que denotan esas inclinaciones, deseos y capacidades: en consecuencia, por el apartamiento de las cosas terrenales, por el ocio, la soledad, la constancia, la teología y filosofía esotérica, por la superstición, la magia, la agricultura y el dolor entramos bajo la influencia de Saturno[62].

De modo que todos los «studiosi» están predestinados a la melancolía y sometidos a Saturno; si no por su horóscopo, por su actividad. Obviamente, sólo la «melancholia naturalis» puede constituir un peligro para el trabajador intelectual, pues la «melancholia adusta» sólo puede producir las cuatro conocidas formas de imbecilidad o insania[63]; pero incluso la primera, debido a su inestabilidad, es no poco peligrosa, y Ficino orientó su trabajo a la necesidad práctica de salvar de sus peligros a los «literati» melancólicos. *De studiosorum sanitate tuenda, sive eorum, qui literis operam navant, hona valetudine conservanda*: así reza el título del primero de los tres libros *De vita triplici*. Pero en el curso de su desarrollo, la obra —como tantas veces les ocurre a los escritores imaginativos— va mucho más allá de su propósito e intención originales[64]. Ya en sí es una cosa notable, y muy típica del espíritu del humanismo, que, en lugar de los tratados habituales sobre la alimentación sana y la vejez feliz, se escriba una obra especial sobre la salud y esperanza de vida de los «viri literati». Pero aún más notable es lo que esta recopilación de normas de salud «para uso de los eruditos» deviene en manos de Ficino. En la

introducción general al *De vita triplici*, Ficino, hijo de un conocido médico, e hijo por afinidad espiritual de Cosme de Médicis el viejo (lo cual daba ocasión para continuos juegos de palabras entre «Medici» y «medicus»), relata que, a través de sus «dos padres», fue consagrado a los dos dioses de su existencia: a Galeno, médico del cuerpo, por medio de su padre real, y a Platón, médico del alma, por medio de su padre espiritual. Al segundo quiso rendirle homenaje con su comentario a Platón y los ocho libros del *De immortalitate animarum*, y al primero con la obra de la que ahora se habla. Pero la verdad es que incluso el *De vita triplici* quemaba incienso en ambos altares. Se expandía y profundizaba hasta ser algo que podría figurar al lado de la *Theologia Platonica* como una *Medicina Platonica*, o, en palabras de un autor un poco posterior, como un «speculum medicinale platonicum»[65]. Continuamente se comparaban y medían las afirmaciones de las autoridades médicas y científicas con las doctrinas sacrosantas de Platón y los platónicos: desde Hipócrates, Aristóteles y Galeno hasta Constantino Africano, Avicena, Pietro d'Abano y el notable Arnaldo de Vilanova, un tanto semejante a Ficino por lo polifacético, y cuya obra *De conservanda iuventute* fue hasta cierto punto la precursora prehumanista del *De vita triplici*[66]. Además, todo el tercer libro está basado, como reconoce el propio autor, en el *Liber de favore coelitus hauriendo* de Plotino[67], Pero, sobre todo, la empresa entera acabó siendo nada menos que un intento heroico de reconciliar toda la medicina de las escuelas, incluidos los remedios astrológicos y puramente mágicos, con el neoplatonismo; y, de hecho, no sólo con la cosmología neoplatónica, sino —cosa bastante más ardua— con la ética neoplatónica, que fundamentalmente negaba la creencia en la astrología y la magia. Esta reconciliación no iba a ser una mera armonización externa. Más bien había de ser una síntesis orgánica que

no debía negar la barrera entre los reinos de la libertad y de la necesidad, sino establecerla en un punto significativo. Lo que hizo posible esto fue el principio de las series[68], que Ficino parece haber descubierto principal mente por un fragmento de Proclo que hasta hace poco tiempo sólo se conocía en su traducción[69].

De conformidad con la doctrina platónica y neoplatónica, Ficino concibe el cosmos como un organismo completamente unificado[70], y se defiende acaloradamente contra quienes ven vida en el animal más despreciado y la planta más humilde pero se niegan a reconocerla en el firmamento y en el cosmos, ese «ser vivo»[71]. En consecuencia, y todavía de conformidad con el «platonismo», ve los mundos terrenal y celeste enlazados por un constante intercambio de fuerzas, mucho más que meras correspondencias, que emanan, a través de los «rayos» o «influencias», de los astros[72]:

> El Cielo, esposo de la Tierra, no la toca, como vulgarmente se piensa, ni la abraza; la mira [¿o ilumina?] con los meros rayos de sus astros, que son, por así decirlo, sus ojos; y mirándola la fructifica y de ese modo engendra vida[73].

Así, todas las cosas y seres vivos del mundo están saturados de una manera peculiar de las «cualidades» de los astros, en los que la fuerza vital del universo se concentra de la misma manera que la de un hombre se concentra en sus ojos[74]; la nuez moscada contiene la cualidad de los rayos del Sol, la menta las cualidades combinadas del Sol y de Júpiter[75]. Ahora bien, no sólo las cosas inorgánicas e inconscientes, cuyas propiedades están condicionadas por el hecho de que participan más o menos pasivamente (aunque por esa razón más directamente) de la «vida común de todo», sino también los seres que están vivos en el sentido más alto están ligados a los

astros, y determinados por las fuerzas universales concentradas y diferenciadas en ellos. En este segundo caso, sin embargo, la influencia de las fuerzas cósmicas generales tiene que habérselas con una conciencia individual, y en el hombre, debido a la especial estructura de su constitución física y psicológica, el alcance de la potencia determinante tiene un límite exactamente definible.

Tal como aparece representada por —entre otros— Nicolás de Cusa y Pico della Mirandola[76] la teoría antropológica vigente durante el Renacimiento sostenía que los dos componentes básicos de la naturaleza del hombre, el «corpus» y la «anima», estaban ligados por un tercer elemento, descrito como «medium», «vinculum» o «copula» entre los otros dos. Era éste el «spiritus», que se imaginaba como un fluido sutilísimo generado por la sangre, o aun contenido en ésta, pero sólo actuante en el cerebro[77]. También Ficino creía como cosa natural en el «spiritus», que, en consonancia con su posición entre la «physis» y la «psyche», podía influir sobre una u otra parte; y, ya que la división de la naturaleza humana en cuerpo, alma y «spiritus humanus» se correspondía con una división similar del universo en materia universal, mente universal y «spiritus mundanus», imaginaba la influencia de los astros sobre los hombres como a continuación se describe.

Los astros emiten rayos que confieren cualidades astrales al «spiritus mundanus», el cual se las traspasa a su homólogo, a saber, el «spiritus humanus»; éste, en virtud de su posición central, puede traspasárselas tanto al cuerpo como al alma. Estos, a su vez —según el principio de «concinnitas» estructural, que era el postulado central no sólo de la magia primitiva, sino también de toda cosmología basada en algo distinto de la causalidad mecánica— estaban determinados por las cualidades astrales. Pues el cuerpo y el alma, o bien «se correspondían» con ellas desde el principio, o bien se habían

acordado con ellas mediante ajustes especiales. El alma, sin embargo —y ésta es la consideración importante—, no estaba enteramente subordinada a esas influencias. Según la doctrina que sostenía Ficino, el alma poseía tres facultades distintas que formaban un todo jerárquicamente ordenado: la «imaginario» o imaginación, la «ratio» o razón discursiva y la «mens» o razón intuitiva[78]. Sólo las facultades inferiores del hombre estaban hasta cierto punto sujetas a la influencia de las cualidades astrales; las facultades del alma, en particular la «mens», eran esencialmente libres.

De esta construcción, magnífica en su género, sacó Ficino un sistema capaz de abarcar el método entero de la terapia tradicional: todos los métodos de tratamiento, desde las sobrias prescripciones dietéticas hasta las prácticas supersticiosas de la medicina astral o «iatromatemática» (que ya había empezado a desempeñar un papel en los escritos de Pietro d'Abano, Arnaldo de Vilanova y, en particular, en los del contemporáneo de más edad de Ficino, Antonio Guainerio) [79]. A todos se les prestaba ahora una única significación cosmológica, y por ende una justificación metafísica. Era un sistema con cabida no sólo para los hechizos y amuletos de los libros de conjuros tardohelenísticos y árabes, sino también para el libre albedrío, y la libertad de pensamiento; de ahí que satisficiera las necesidades éticas y filosóficas del «Philosophus, Platonicus et Theologus» tan bien como las del hipersensible, el introspectivo o el supersticioso.

En correspondencia con las tres clases de causa que predisponían a los altamente dotados a la melancolía[80], los remedios contra la enfermedad que Ficino proponía son de tres categorías. En primer lugar, régimen, basado en las acreditadas prescripciones de los médicos árabes y salernitanos, que eran: evitar toda intemperancia[81], dividir razonablemente el día[82], vivienda[83] y alimento[84] adecuados, caminar[85] buena

digestión[86], masaje de la cabeza y del cuerpo[87], y, sobre todo, música[88]. A continuación, medicamentos, principalmente preparados con toda clase de plantas, a los que se podían añadir inhalaciones fragantes[89]. Finalmente, la magia astral de los talismanes, que evocaba la influencia de los astros y aseguraba su efecto más concentrado[90].

El sistema que acabamos de describir iba a ser auténticamente revolucionario para el pensamiento médico y científico, sobre todo en el norte; sin él, por ejemplo, jamás podría haber surgido el pensamiento de Paracelso[91]. Pero en él la triple división en métodos dietéticos, farmacéuticos e iatromatemáticos —división, di cho sea de paso, que difería de la partición tripartita clásica de la medicina en un único aspecto, la sustitución de la cirugía por la iatromatcmática[92]— se resolvía en una unidad superior. En última instancia, Ficino consideraba que la eficacia incluso de los remedios que se consideraban puramente médicos se basaba en la misma relación cósmica que otorgaba poder a los amuletos o hechizos. Para él no había una línea neta entre lo que el común de la gente creía poder diferenciar en artes «naturales» y «mágicas». Los efectos que emanaban de cosas terrenales, la potencia curativa de las drogas, las variadas influencias de los aromas de plantas, el efecto psicológico de los colores y hasta el poder de la música, todo esto no se debía atribuir en realidad a las cosas mismas, antes bien procedía meramente de que el empleo de ciertos materiales, o la práctica de ciertas actividades, nos «expone» (por decirlo en palabras de Ficino) a aquellos astros de cuyas cualidades está saturado el material en cuestión, o a cuya naturaleza se ajusta la actividad pertinente.

> Quoniam vero coelum est harmonica ratione compositum moveturque harm onice… merito per harmoniam solam non solum hom ines, sed inferiora haec om nia pro viribus ad capienda coelestia praepa-

rantur. Harmoniam vero capacem superiorum per septem rerum gradus in superioribus distribuimus. Per imagines videlicet (ut putant) harmonice constitutas. Per medicinas sua quadam consonantia temperatas. Per vapores odoresque, simili con cinnitate confectos. Per cantus musicos, atque sonos. Ad quorum ordinem vimque referri gestus corporis, saltusque, et tripudia volumus, per imaginationis conceptus, motusque concinnos, per congruas rationis discursiones, per tranquillas mentis contem plationes[93].

Así pues, cuando los médicos curan están en realidad haciendo magia, porque con los medios que emplean están exponiendo el cuerpo y alma del paciente a las correspondientes fuerzas astrales ocultas. Según Ficino el verdadero interés de un paseo al aire libre, que Constantino Africano consideraba una medida puramente dietética, y que hoy tenemos en general por experiencia puramente estética, residía en que «los rayos del sol y de los astros nos llegan desde todas partes de manera libre y sin estorbos, y llenan nuestra alma del "spiritus mundanus" que fluye más copiosamente de esos rayos»[94]. Y cuando, con el fin de obtener un talismán de larga vida, los magos escogen la hora de Saturno para grabar sobre un zafiro la imagen de un anciano con la cabeza cubierta[95], en el fondo sólo están empleando artes «naturales»; es decir, sólo se están valiendo de leyes cósmicas generales para conseguir los resultados que se persiguen, de la misma manera que el campesino transforma la leche en mantequilla mediante el empleo deliberado de la fuerza mecánica[96]. Desde este punto de vista, Ficino está plenamente justificado al distinguir la «magia natural» de los que «someten debidamente sustancias naturales a causas naturales» de la «magia impía» de los conjuradores impíos de demonios, y al presentar lo primero como no menos inocuo y legítimo que la medicina o la agricul-

tura. La «magia natural» era un «eslabón entre la astrología y la medicina»[97].

Tal era la tesis contenida en el sistema de Ficino; y, al mismo tiempo que facilitaba el reconocimiento de la medicina astrológica —y de hecho atribuía una significación astrológica y mágica a todas las medidas terapéuticas—, negaba estrictamente a la astrología el poder de determinar los pensamientos y las acciones del hombre. Los pronósticos astrológicos se consideraban valiosos sólo en tanto en cuanto el reconocimiento de la constelación que presidía el nacimiento, o del «daemon geniturae», mostraba el camino hacia el tratamiento iatromatemático de cada caso individual[98]. El hombre en cuanto ser activo y pensante era fundamentalmente libre, y podía incluso, gracias a esa libertad, controlar las fuerzas de los astros exponiéndose consciente y voluntariamente a la influencia de un astro determinado; podía atraer sobre sí esa influencia no sólo empleando los múltiples medios externos, sino también (de forma más efectiva) mediante una especie de autoterapia psicológica, una ordenación deliberada de su propia razón e imaginación:

> Imaginationis conceptus motusque concinnos, congruas rationis discursiones, tranquillas mentis contemplationes[99].

Así, el sistema de Ficino —y en ello quizá radique su mayor logro— conseguía dar a la «contradicción inmanente» de Saturno un poder redentor: el melancólico altamente dotado —que sufría bajo Saturno, en la medida en que éste atormentaba el cuerpo y las facultades inferiores con dolor, temor y depresión— podía salvarse precisamente con una orientación voluntaria hacia el mismo Saturno. Dicho en otras palabras, el melancólico debía aplicarse por propio acuerdo a esa actividad que constituye el reino particular del astro sublime de la especulación, y que el planeta propicia con la misma fuerza

con que estorba y perjudica las funciones ordinarias del cuerpo y del alma: es decir, a la contemplación creadora, que tiene lugar en la «mens», y sólo en ella. Como enemigo y opresor de toda vida sujeta de algún modo al mundo presente, Saturno genera melancolía; pero como amigo y protector de una existencia superior y puramente intelectual, puede también curarla.

Cierto es que el melancólico saturnino debe tomar todas las precauciones para contrarrestar el peligro astral que se cierne sobre su salud, y en particular debe invocar la influencia de Júpiter, al que siempre se consideró planeta auspicioso, y sobre todo como ayuda contra Saturno. («Lo que Saturno daña», como afirmaba un dicho popular, «Júpiter en seguida lo enmienda»[100]). Pero, en última instancia. Ficino ve en todo esto meros paliativos[101]. Al cabo el hombre saturnino no puede hacer otra cosa —y desde luego nada mejor— que entregarse a su destino, y resignarse de todo corazón a la voluntad de su astro:

> Dentro del alma («anima») supongamos que existen «imaginado», «ratio» y «mens». La «imaginatio», ya sea por la naturaleza o movimiento del «spiritus», o por elección, o por ambas cosas, puede de tal manera acordarse con Marte o el Sol que venga a ser verdadera mente un vehículo de influencias solares y marciales. Del mismo modo, ya sea por medio de la «imaginado» y el «spiritus», o por «deliberado», o por ambas cosas, la «ratio», en virtud de una cierta imitación, puede llegar a asemejarse tanto a Júpiter que, siendo más digna y más parecida, reciba más de Júpiter y de sus dones que la «imaginatio» o el «spiritus» (como, por la misma razón, la «imaginatio» y el «spiritus» reciben una mayor proporción de dones celestiales que cualesquiera cosas o materiales inferiores). Finalmen-

te, la «mens» contemplativa, que se aparta no sólo de lo que generalmente percibimos, sino también de lo que generalmente imaginamos o expresamos en nuestras costumbres humanas, y en su deseo, ambición y vida tiende hacia las ideas, se expone en cierta medida a Saturno. A esta sola facultad es Saturno propicio. Pues así como el Sol es hostil a los animales nocturnos pero amigo de los que actúan a la luz del día, así Saturno es enemigo de aquellos que llevan ostensiblemente una vida ordinaria, o que, aunque rehuyan la compañía de la gente vulgar, empero no dejan de lado sus pensamientos vulgares. Pues él cedió la vida común a Júpiter, pero la vida retirada y divina la retuvo para sí. Los hombres cuyas mentes están realmente apartadas del mundo son, en cierta medida, parientes suyos, y encuentran en él un amigo. Pues el propio Saturno es (hablando en términos platónicos) un Júpiter para las almas que habitan las esferas sublimes, del mismo modo que Júpiter es un «iuvans pater» para los que llevan una vida ordinaria. Es el mayor enemigo, sin embargo, para aquellos cuya vida contemplativa es mera apariencia sin ninguna realidad. Saturno no los reconocerá como suyos, ni Júpiter, domeñador de Saturno, los sostendrá, porque violan las costumbres y reglas ordinarias de los hombres… Júpiter nos arma contra la influencia de Saturno, que en general es extraña a la humanidad, y en cierto modo impropia para ella: en primer lugar, con sus propiedades naturales; después, sin duda, con su alimento y medicinas, y también, según se cree, con los talismanes numéricos; y, finalmente, con las costumbres, las ocupaciones, los estudios, y todas las cosas en general que por su naturaleza le pertenecen. Pero los que es-

> capan a la influencia maléfica de Saturno, y disfrutan de su influencia benigna, no son sólo los que se acogen a Júpiter, sino también aquellos que se entregan de todo corazón a la divina contemplación, que se honra con el ejemplo del propio Saturno[102]. En lugar de vida terrenal, de la que él mismo está excluido, Saturno confiere vida celestial y eterna.[103]

De este modo, y aun con restos de temor al antiguo y siniestro demon[104], la obra de Ficino acaba culminando en una glorificación de Saturno. El dios anciano que renunciara al mando a cambio de la sabiduría, y a la vida en el Olimpo a cambio de una existencia dividida entre la esfera más alta del cielo y las profundidades más interiores de la tierra, con el tiempo acabó siendo patrono principal de la Academia Platónica de Florencia. Así como los «Platonici» hicieron de su héroe epónimo un hijo de Saturno, así también, dentro de su propio círculo, hubo un círculo más reducido de «saturninos», que se sentían unidos no sólo entre sí, sino también con el divino Platón, por una relación muy especial: un círculo que reclamaba como cabeza al propio Lorenzo[105] y al que pertenecían hombres como el médico de éste, Pierleo[106], y Ficino. Ni siquiera al intrépido Pico della Mirandola, que a menudo se sonreía de la creencia astrológica en Saturno de su buen maestro[107], le desagradó, a propósito de la constelación que presidiera su nacimiento, y con un juego típicamente humanista sobre su nombre[108], oírse calificar de «hijo del sublime Saturno»[109]; ni le desagradó que se le lanzara la elegante broma de que él devoraba «libri» como su divino padre devoraba «liberi», aunque no fuera para convertirlos, como el fuego terrenal, en cenizas, sino más bien, como el fuego celeste, en luz[110].

Cuarta parte
DURERO

Capítulo 1
La melancolía en Conrad Celtes

La xilografía de Durero para la portada de los «Quattuor Libri Amorum» de Celtes

La doctrina de los temperamentos en los escritos de Durero

La correspondencia de Ficino, de donde están tomados los datos que acabamos de exponer, fue publicada en 1497 por Koberger, el padrino de Durero, apenas tres años después de la publicación, en Florencia, de la primera edición; y también el *De vita triplici* se difundió en Alemania a finales del siglo XV[1]. Pero sería equivocado suponer que la nueva idea de la melancolía obtuvo en seguida una supremacía incontestada. Es obvio que, hasta bien entrada la era moderna, la idea popular de los temperamentos estuvo mucho más condicionada por la tradición médica que por las nuevas y revolucionarias teorías metafísicas, que sólo afectaron a las ideas populares paulatinamente, una vez que las tesis de los neoplatónicos florentinos pasaron a formar parte de la cultura general. Pero incluso los propios humanistas estaban demasiado atados al humoralismo y la astrología tradicionales para que la nueva doctrina se asentara sin oposición. Aun en Italia, donde la rehabilitación de Saturno y la melancolía tuvo realmente su origen, y donde hombres como Gioviano Pontano, Caelius Rhodiginus y Francesco Giorgio (casi siempre empleando las palabras del propio Ficino) aceptaron sin reservas el

nuevo evangelio[2], persistió la idea de que Saturno era un planeta puramente desgraciado[3] y podía engendrar gran talento sólo si, a la manera de un veneno, estaba correctamente atemperado por otros planetas. Particularmente en el norte, donde el tercer libro del *De vita triplici* pareció en un principio «incomprensible»[4], sólo Agrippa de Nettesheim adoptó plenamente las tesis de Ficino. Los otros humanistas alemanes de la primera generación citaban ocasionalmente el Problema XXX, 1 «de Aristóteles»[5], aunque sin especial énfasis, o hacían la concesión habitual de que Saturno, en combinación con Júpiter, «excellenter ingenium auget et quarundam artium inventorem facit»[6]; pero ni siquiera Conrad Celtes, de mentalidad generalmente tan humanista, parece haberse visto influido por las concepciones florentinas. En lo referente a la melancolía, se identificaba totalmente con las tesis acostumbradas de la medicina de las escuelas[7], y Saturno no era para él más que un perturbador que producía hombres tristes, trabajadores y «frailunos», y a quien había que implorar que dejara sus «morbosas sagittas» quietas en la aljaba[8].

Si en el norte ni siquiera los humanistas pudieron romper con la tradición medieval, o lo hicieron sólo gradualmente y con cierta desgana, otro tanto hemos de esperar *a priori* de un artista alemán como Durero, máxime teniendo en cuenta que donde por primera vez afrontó el problema de las cuatro complexiones fue en una xilografía que sirvió al mismo Celtes como portada de sus *Libri amorum*, publicados en 1502 (figura 88); y, de hecho, el contenido de esta xilografía no muestra influencia alguna de la nueva doctrina. Durero emplea un esquema compositivo cuya genealogía se remonta a las imágenes clásicas de los cuatro vientos, como en la *Tabula Bianchini*, pasando por las representaciones medievales de Cristo rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas[9], hasta los cuadros didácticos de los escolásticos tardíos, un es-

quema que otros antes que él habían empleado para los cuatro temperamentos[10]. Entronizada en el centro representa a la Filosofía, coronada y (de acuerdo con Boecio) provista de una «scala artium»[11]. La rodea una guirnalda compuesta de plantas de cuatro clases, enlazadas por medallones que encierran bustos de filósofos; las esquinas de la página se llenan con las cabezas de los cuatro vientos. Cada uno de éstos está cuidadosamente diferenciado en cuanto a edad y carácter; y cada uno (como se desprende tanto de fuentes más antiguas como del texto de Celtes) simboliza uno de los cuatro elementos y uno de los cuatro temperamentos, así como una de las cuatro estaciones. Céfiro, el viento occidental, cuya cabeza juvenil e idealizada sale de las nubes, y de cuya boca brotan flores, significa el aire, la primavera y el hombre «sanguíneo». Euro, el viento oriental, una cabeza de hombre rodeada de llamas, significa el fuego, el verano y el hombre «colérico». Austro, el viento del sur, representado por un hombre mayor abotargado, en medio de olas y chubascos, significa el agua, el otoño y el hombre «flemático». Finalmente, Bóreas, el viento del norte, un viejo calvo y flaco, significa la tierra, el invierno (de ahí los carámbanos) y el hombre «melancólico».

El esquema cosmológico que subyace a esta xilografía es tan viejo como su esquema compositivo, y comparándolo con el orden dado, verbigracia, por Antíoco de Atenas[12] se ve que únicamente ha sido adaptado para acomodarlo al tiempo y al lugar: Bóreas y Austro han intercambiado sus papeles. El otoño, frío y seco en el sur, y por lo tanto asignado en las fuentes clásicas a Bóreas, la tierra y la bilis negra, parecía en el norte mucho más acorde con la naturaleza fría y húmeda de Austro, el agua y la flema; mientras que el invierno, en los países norteños más rico en heladas que en lluvias como en el sur (la «hiems aquosa», cf. *Égloga* X, 1, 66), parecía corresponder a Bóreas, la tierra y el melancólico[13]. Así Bóreas, en

su nueva posición, ha venido a ser el decano del ciclo, y para nosotros es la primera evidencia de la idea que tenía Durero del estado melancólico. Esta idea no difiere en nada de la de la tradición medieval; en los ojos hundidos y facciones arrugadas de este viejo calvo, narigudo y flaco, hay más de misantropía quisquillosa y astucia mezquina que de tristeza sublime y reflexión contemplativa; y estas cualidades contrastan con la bien nutrida bonhomía del flemático, la fuerza vehemente del colérico y la juvenil lozanía del sanguíneo, de una manera que conocemos por cientos de textos populares sobre las complexiones.

Milencolique a triste face,
conuoiteux et plain d'avarice,
Ton ne luy doit demander grace,
a nul bien faire n'est propice,
barat le bailla a nourrisse
a tricheric et a fallace
de bien dire nul temps n'est chiche
mais querez ailleurs qui le face[14].

No es sorprendente que una doctrina de los cuatro temperamentos popularizada en tantos textos, imágenes y versos pareciera tan obvia y obligatoria para un hombre del siglo XVI como, pongamos, la idea del universo anterior a Einstein para los hombres de épocas más recientes; y de hecho Durero nunca la repudió expresamente. Incluso en los *Cuatro libros sobre la proporción humana*, cuando ya tenía una larga familiaridad con la idea de la melancolía propuesta por el neoplatonismo florentino, caracterizaba la imagen de un hombre saturnino con el adjetivo «desleal» (mientras que el hijo de Venus «debe ser dulce y gentil»)[15]; y sus otras observaciones sobre las complexiones difieren poco de lo que se podría de-

ducir de cualquier idea popular de los temperamentos, a saber, que las diferencias individuales entre los hombres dependían, si no enteramente al menos en su mayor parte, de su pertenencia a una de las cuatro complexiones[16], y que éstas a su vez eran equivalentes a una naturaleza «ígnea, aérea, acuosa o terrosa», y estaban condicionadas por la influencia de los planetas. Las observaciones de Durero sólo van más allá del contenido de los textos acostumbrados en esto: en que, aunque no omite las características descriptivas y expresivas, empero en su teoría de la proporción las subordina a las características de proporción, y aun llega a decir que toda la gama de diferencias condicionadas «elementalmente» y planetariamente se puede distinguir de manera visible por meras medidas:

> Así que si alguien viniera a ti y te pidiera una imagen saturnina y traicionera, o marcial, o que indique al hijo de Venus que debe ser dulce y gentil, sabrías fácilmente, por las enseñanzas antedichas, siempre que las hubieras practicado, qué medida y manera deberías emplear para ello. Pues por las proporciones exteriores se pueden describir todas las condiciones de hombres, ya sean de naturaleza ígnea, aérea, acuosa o terrosa. Porque el poder del arte, como hemos dicho, somete todas las cosas[17].

Después de su segundo viaje a Italia, Durero esbozó el programa de su libro amplio sobre la pintura, que debía abarcar muchas más cosas que la perspectiva y la proporción; pero ni siquiera entonces hemos de presuponer que tuviera conocimiento del *De vita triplici* de Ficino, ni de la nueva idea de la melancolía. Antaño se sospechó una tal influencia[18] porque Durero estipulaba que en la selección y educación de aprendices de pintor se debía atender a su complexión[19], y porque especificaba los requisitos generales así:

> Primero, hay que prestar atención al nacimiento del joven, averiguando bajo qué signo nació, con algunas explicaciones. Ruega a Dios que la hora fuera afortunada. Después hay que observar su figura y miembros, con algunas explicaciones… Quinto, hay que mantener al muchacho con ganas de aprender y que no se canse de ello. Sexto, atiende a que el muchacho no practique demasiado, con lo cual podría vencerle la melancolía; atiende a que aprenda a distraerse tocando aires agradables en el laúd, para deleitar su sangre[20].

Pero ahora sabemos que la tesis según la cual el esfuerzo mental era causante de un predominio de la bilis negra[21], y por ello de un rechazo depresivo y mórbido de toda actividad, venía siendo, desde Rufo de Éfeso, un principio de la medicina de las escuelas tan universal como la creencia en los poderes curativos de los «aires agradables en el laúd», cuyo efecto antimelancólico encontramos ilustrado por primera vez no en las xilografías de la traducción de Ficino por Muelich, sino en ciertas miniaturas que hay ya en el siglo XIII (véanse las figuras 68 y 72)[22]. Ni siquiera la exigencia de que la educación del joven discípulo se regule de acuerdo con su horóscopo y su temperamento (condicionado por su horóscopo) es tan moderna como parece. El *De disciplina scholarium*, atribuido a Boecio pero escrito en realidad por un «Conradus» del que nada más sabemos, fue conocido en todas partes desde mediado el siglo XIII, y traducido al francés y al alemán; y describe prolijamente cómo deben reglarse el alojamiento del joven estudioso, su alimentación y su modo de vida en general con arreglo a su constitución —sanguínea, flemática, colérica o melancólica—, señalando también que, si es necesario, su constitución deberá ser determinada por expertos[23]. Y Durero no tuvo más que hacer sino trasladar esos princi-

pios de la esfera de la escuela y la universidad al taller del pintor —cosa que, ciertamente, no se le habría ocurrido nunca a su maestro Wolgemut—, y combinar las ideas de la doctrina de las complexiones con las de la astrología de una manera muy conocida en los siglos XV y XVI, para tener listo su programa de educación «iatromatemático».

Capítulo 2
El grabado *Melencolia I*

Si, a pesar de esas conclusiones negativas, podemos aún aseverar que el grabado cuidadosísimamente preparado de Durero[1] está en deuda con la idea de melancolía propagada por Ficino, y que, de hecho, habría sido totalmente imposible sin esa influencia, la prueba de esa aseveración sólo puede basarse en la evidencia interna del grabado mismo.

1. LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE *MELENCOLIA I*

a) Motivos tradicionales

I. La escarcela y las llaves

Lo único que Durero nos dice de su grabado está en una inscripción sobre un esbozo del *putto* (figura 4), que da el significado de la escarcela y el manojo de llaves que penden del cinturón de Melancolía: «La llave denota poder, la escarcela riquezas»[2]. Esta frase, por más que breve, tiene cierta importancia, porque establece un punto de lo que en cualquier caso habría sido una sospecha probable: a saber, que el grabado de Durero está relacionado de algún modo con la tradición astrológica y humoral de la Edad Media. Revela de inmediato dos notas esenciales del carácter tradicional que, para Durero y para todos sus contemporáneos, era típico tanto del hombre melancólico como del saturnino[3].

Entre las descripciones medievales del melancólico no había ninguna en que no apareciera como avariento y tacaño, y

por ende, implícitamente, rico; según Nicolás de Cusa, la capacidad del melancólico para reunir «grandes riquezas» incluso por medios deshonestos era en realidad un síntoma de «avaritiosa melancholia»[4]. En esas descripciones del melancólico, «el poder» —naturalmente aso ciado a la propiedad, y aquí simbolizado por las llaves que cabe entender como abridoras del cofre de caudales— era un mero añadido a «las riquezas», pero ambas características estaban expresamente unidas en las descripciones tradicionales de Saturno y sus hijos. Pues, así como el Kronos-Saturno mitológico, que sumaba a sus restantes características los atributos de distribuidor y custodio de la riqueza, era en la Antigüedad no sólo el guardián del tesoro y el inventor de la acuñación de moneda, sino también el señor de la Edad de Oro, así también se veneraba a Saturno como gobernante y rey; y, en consecuencia, no sólo desempeñaba el papel de tesorero, y autor de la prosperidad, en la jerarquía planetaria, sino que también, al igual que en Babilonia, se le temía y honraba como «el más poderoso»; y después, como sucede siempre en la astrología, todas esas propiedades se transmitieron a los sujetos a su dominio. Con una antítesis digna del propio Saturno, las fuentes astrológicas nos informan de que, junto a los pobres y humildes, los esclavos, los ladrones de tumbas, Saturno gobierna no sólo a los ricos y a los avariciosos («Saturnus est significator divitum», dice Abū Ma'šār en sus *Flores astrologiae*), sino también «a los que gobiernan y someten a otros a sus mandatos»; y en el manuscrito de Cassel leemos que el hijo de Saturno es «villano y traidor», pero también «amado de gente noble, y cuenta entre sus amigos a los más poderosos»[5].

No es sorprendente, pues, que al pasar de los textos a las imágenes encontremos menos veces la combinación de los dos símbolos interpretados por Durero como signos de «poder» y «riquezas» en las efigies de melancólicos que en las efi-

gies de Saturno. En un manuscrito de la primera mitad del siglo XV (figura 28), Saturno no sólo lleva una escarcela colgada del cinto, sino que sostiene dos llaves enormes, evidentemente pertenecientes a los cofres, unos abiertos y otros todavía cerrados, que se ven en el suelo a sus pies[6]. Pero la escarcela de Durero aparece con frecuencia en las figuras de melancólicos, pues como símbolo secular de las riquezas y de la avaricia era ya rasgo constante de esas imágenes en el siglo XV. Una de las dos figuras de esquina de una representación de Saturno del manuscrito de Erfurt (figura 43) recuerda al Saturno de los manuscritos de Tübingen y del Vaticano (figuras 41 y 44) por tener delante un cofre cubierto de monedas de gran tamaño; y en el manuscrito de Tübingen (figura 75) la semejanza del melancólico con su patrono planetario llega al punto de mostrarle apoyado sobre la pala, en actitud característica del dios de la agricultura, cuando se dispone a enterrar el cofre de su tesoro[7]. Pero en el segundo melancólico del manuscrito de Erfurt las riquezas y la avaricia ya no están simbolizadas por un cofre, sino por una escarcela, y desde entonces ese atributo se hace tan típico que sus ejemplos en el siglo XV son innumerables (figuras 80, 81, 83 y 84)[8], mientras que la *Iconología* de Cesare Ripa, que todavía se usaba en el período barroco, jamás habría retratado al melancólico sin su bolsa (figura 70)[9]. Ése es el motivo que indujo al ilustre Appelius a considerar melancólico al apóstol Judas: «Los melancólicos, cuyo rasgo más saliente es la avaricia, están bien dotados para los asuntos domésticos y el manejo del dinero. Judas llevaba la bolsa»[10].

II. El motivo de la cabeza inclinada

Una proporción considerable de los retratos de melancólicos que acabamos de citar[11] tienen otro motivo en común con la *Melencolia* de Durero, que al observador moderno le

parece demasiado obvio como para que haya que estudiar su procedencia histórica; pero el propio dibujo preliminar de Durero para el grabado, que difiere precisamente en este detalle[12], demuestra que no debe simplemente su origen a la observación de la actitud del melancólico, sino que nace de una tradición pictórica, en este caso milenaria. Nos referimos al motivo de la mejilla apoya da en la mano. La significación primaria de este gesto antiquísimo, que aparecía incluso en los personajes de duelo de los relieves de sarcófagos egipcios, es el dolor, pero también puede significar fatiga o pensamiento creador. Por citar sólo tipos medievales, representa no sólo el dolor de San Juan ante la Cruz y la pena de la «anima tristis» del salmista (figura 64)[13], sino también el sueño profundo de los apóstoles en el Monte de los Olivos, o del monje que sueña en las ilustraciones del *Pèlerinage de la Vie Humaine*; el pensamiento concentrado de un estadista[14], la contemplación profética de poetas, filósofos, evangelistas y Padres de la Iglesia (figuras 63 y 65)[15], y hasta el descanso meditativo de Dios Padre en el séptimo día[16]. No es extraño, por lo tanto, que ese gesto acudiera a la mente del artista cuando se trataba de representar una configuración que reuniese de forma casi única la tríada de dolor, fatiga y meditación; es decir, a la hora de representar a Saturno y la melancolía a él sujeta. De hecho, la cabeza velada del Kronos clásico[17] (figura 10) descansa en su mano de modo tan triste y pensativo como la del melancólico Hércules en algunas representaciones antiguas[18]. En las efigies medievales de Saturno y la melancolía, que casi habían perdido todo vínculo directo con la tradición pictórica antigua[19], este motivo pasó frecuentemente a segundo término, pero ni siquiera entonces se olvidó del todo[20]; véase, por ejemplo, la descripción de Saturno en el *Libro del ajedrez* del rey Alfonso, que le presenta como un anciano triste, «la mano ala mexiella como

omne cuyerdadoso»[21]. Tanto más fácil, pues, era que recobrase su significación típica en los siglos XV y XVI, y experimentase un renacimiento[22] que brotó, eso sí, de impulsos muy diferentes en el norte y en el sur. En el norte, un interés creciente por el retrato fidedigno de ciertos tipos de hombres psicológicamente distintivos resucitó este gesto de la cabeza ladeada en las imágenes de melancólicos, aun omitiéndolo de momento en las efigies de Saturno. En la Italia del siglo XV, donde las imágenes de los cuatro temperamentos eran prácticamente desconocidas (el único ejemplo del que tenemos noticia es una copia de un ciclo norteño, del tipo que muestran nuestras figuras 80 y 81, pero ligeramente modificado con arreglo a la tradición clásica)[23], fue el deseo de caracterizar a individuos distintivos, más que tipos, y en particular el deseo de revivir el mundo ideal de la mitología clásica, lo que llevó a la restitución de este gesto clásico de Saturno. Al melancólico con la cabeza apoyada en una mano que aparece en los manuscritos y grabados alemanes corresponden en Italia, por una parte, la figura de Heráclito en la *Escuela de Atenas* de Rafael, y, por otro, el Saturno del grabado B 4 de Campagnola (figura 56): la majestuosa encarnación de la contemplación de un dios, que hasta más tarde no influyó en las imágenes de la contemplación humana en general[24].

Fuera por influencia de las efigies norteñas de la melancolía, o de modelos italianos como el grabado de Campagnola[25], lo cierto es que Durero obedecía a la tradición pictórica cuando sustituyó las manos letárgicamente colgantes que caracterizan a la mujer sedente del estudio preliminar (figura 2) —un síntoma típico de la enfermedad melancólica, según las autoridades médicas[26]— por el gesto meditabundo de la mano que sostiene la mejilla en el grabado definitivo.

III. El puño cerrado y el rostro negro

Es verdad que en un aspecto la efigie de Durero difiere fundamentalmente de las mencionadas hasta aquí. La mano, que por regla general aparece suelta y relajada contra la mejilla, es aquí un puño cerrado. Pero aun de este motivo, aparentemente original, hay que decir que lo que hizo Durero, más que inventar lo, fue darle expresión artística, pues el puño cerrado siempre se había considerado signo de la avaricia típica del temperamento melancólico[27], así como síntoma clínico específico de ciertas delusiones melancólicas[28]. En este sentido, efectiva mente, no había sido totalmente extraño a las efigies medievales del melancólico (figura 74)[29]. Pero la comparación con ese tipo de ilustración médica no hace sino resaltar el hecho de que la semejanza de motivo y la semejanza de significado son dos cosas muy distintas; lo que Durero pretendía expresar (y expresó) con ese puño cerrado tiene poco más en común con lo que significaba en los diagramas de cauterización que el matiz un tanto esquivo de una tensión espasmódica. No es éste, sin embargo, el lugar de describir lo que hizo Durero con la tradición, sino únicamente de enumerar los elementos que encontró en ella y juzgó oportuno incorporar a su obra[30].

Un último motivo, quizá aún más importante para el sentido emocional del grabado, debemos mencionar, en vista no de su significación, totalmente ajena a lo tradicional, sino de su origen tradicional. Es el motivo del rostro ensombrecido, desde el cual se asoma Melencolia con una mirada casi espectral. Cabe recordar que este «rostro negro» era una nota mucho más citada en la tradición que el puño cerrado. Tanto el hijo de Saturno como el melancólico —ya lo fuera por enfermedad o por temperamento— eran, según los antiguos, aceitunados y oscuros de semblante[31]; y esta idea fue tan común en los textos medievales de medicina como en los escritos astrológicos sobre los planetas y en los tratados populares sobre

las cuatro complexiones. «Facies nigra propter melancholiam»[32], «nigri»[33] «color de barro»[34], «corpus niger sicut lutum»[35], «luteique coloris»[36] son todas frases que Durero pudo haber leído en los textos tradicionales, como podían haberlas leído muchos antes que él; pero, lo mismo que en el caso del puño cerrado, él fue el primero en darse cuenta de que lo que ahí se describía como característica temperamental, o incluso como síntoma patológico, podía ser aprovechado por un artista para expresar una emoción o comunicar un estado de ánimo.

b) Imágenes tradicionales en la composición del grabado

La explicación que da Durero del simbolismo de la escarcela y las llaves, escrita de su puño y letra, llamó nuestra atención hacia varios motivos aislados. Ahora debemos preguntarnos si la composición como conjunto tiene también raíces en la tradición de tipos pictóricos.

I. Ilustraciones de enfermedades

Que nosotros sepamos, las ilustraciones médicas en sentido propio, esto es, las representaciones del melancólico como persona trastornada, no habían desarrollado ni intentado desarrollar un tipo de melancólico característico. Cuando se daba alguna ilustración, era más por mostrar ciertas medidas terapéuticas, o incluso quirúrgicas, que por desplegar una concepción general del estado psicofísico.

Las ilustraciones más comunes de esta clase son los llamados «diagramas de cauterización», de los que ya hemos mencionado uno (figura 74). Su objeto era mostrar cómo y dónde había que cauterizar, o trepanar, a los distintos locos. En el caso del melancólico, la horrible operación había de realizarse «in medio vertice». Se le presenta, pues, con un agujero redondo en la coronilla, a menudo como figura sola de pie, a veces sentado en la silla de operaciones, ocasionalmente ten-

dido incluso en una especie de potro[37]; pero sólo en muy contados casos hubo un ilustrador, más que mediano, lo bastante ambicioso para caracterizar al paciente psicológicamente, es decir, para distinguirle con gestos específicamente melancólicos.

Además de esos diagramas de cauterización hay también imágenes de curas por flagelación o con música (figuras 68, 72 y 73)[38]: pero ni siquiera éstas (entre las que hay miniaturas muy bonitas) podían servir de punto de partida para una línea de desarrollo más general, puesto que no crearon tipos nuevos, antes bien intenta ron tratar el tema adoptando formas de composición ya plenamente desarrolladas (Saúl y David, la flagelación de Cristo, figuras de mártires azotados, etcétera).

II. Ciclos pictóricos de los cuatro temperamentos. 1: Figuras descriptivas aisladas (los cuatro temperamentos y las cuatro edades del hombre).

2: Grupos dramáticos: temperamentos y vicios

Una caracterización precisa parece haberse intentado, en cambio, en efigies del melancólico en el contexto de los cuatro temperamentos. Es verdad que tampoco ahí se acuñaron tipos totalmente nuevos; ni era de esperar tal cosa, comoquiera que el problema de ilustrar las complexiones surgió relativamente tarde. Pero, mediante el uso deliberado de analogías en puntos significativos, esas imágenes llegaron con el tiempo a convertirse en efigies sólidas y notables de tipos de carácter.

Algunas representaciones tardías de los temperamentos simplemente adoptan las características del planeta correspondiente o de sus hijos: un ejemplo notable es la imagen, en el manuscrito de Tübingen, de un avaro enterrando su tesoro (figura 75)[39]. En ciertos casos aislados, el melancólico toma

la postura —muy conocida en diferente contexto— del evangelista o erudito escribiente, con la mera adición de un cofre[40]; un caso interesante es una secuencia de miniaturas que datan de alrededor de 1480. Si dejamos a un lado estas dos excepciones, las imágenes que representan los cuatro temperamentos en conjunto o secuencia se pueden dividir en dos grupos principales: aquellas que muestran cada temperamento como una figura aislada, más o menos inactiva y distinguida principalmente por su edad, físico, expresión, vestimenta y atributos; y aquellas en las que varias figuras, preferiblemente un hombre y una mujer, se reúnen para dar vida a una escena típica de su particular temperamento. Los conjuntos del primer grupo son muy numerosos; los del segundo son menos abundantes, pero más decisivos para lo que vendría a continuación.

El primer ejemplo de conjunto de figuras aisladas —vinculadas, por así decirlo, al viejo esquema de los cuatro vientos que vimos en la xilografía de Durero para la obra de Celtes— aparece en un tosco dibujo al trazo perteneciente a un tratado del siglo XI o XII sobre la *Tétrada*, que se conserva en Cambridge (figura 78)[41]. Los cuadrantes de un círculo encierran cuatro figuras sedentes que, según la leyenda, representan las «cuatro edades de la vida humana»[42], y que por lo tanto son todas femeninas. Además de la leyenda, sin embargo, hay notas marginales que nos dicen que esas figuras representan también las cuatro complexiones, o, más exactamente, que personifican los humores en ellas preponderantes. La «Niñez» representa también la flema, que comparte con ella las cualidades elementales de frío y húmedo; la cálida y húmeda «Juventud» representa la sangre; la cálida y seca «Edad viril» representa la bilis amarilla; y, finalmente, la «Decadencia», fría y seca, representa la bilis negra[43]. En siglos posteriores habrá conjuntos de imágenes que representen primordial

mente los cuatro temperamentos, y sólo secundaria mente las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre y los cuatro puntos cardinales; pero estas figuras de la miniatura de Cambridge se muestran primordialmente como efigies de las cuatro edades del hombre, y la representación de los cuatro humores sólo tiene en ellas un interés secundario[44].

Esto no es sorprendente, en una época en la que aún no se habían acuñado los términos «phlegmaticus», etcétera, para la idea del hombre gobernado por la flema y los diversos humores[45]. Aun con esa reserva, sin embargo, podemos considerar el ciclo de Cambridge como la primera imagen conocida de los temperamentos; y con ello se plantea esta cuestión: ¿de qué fuente tomó el dibujante los tipos que retrata en su dibujo? La respuesta es que estas imágenes humoralmente caracterizadas de los cuatro temperamentos se derivan de representaciones clásicas de las estaciones y ocupaciones[46]. Pero, a la vez que se adoptaba un nexo establecido en la Antigüedad, se revisaba en el sentido de su forma original, en este caso abstracta. Pues al principio las estaciones de las imágenes clásicas se distinguían sólo por atributos; en los mosaicos de Lambaesis y Chebba[47] son ya muchachas y mujeres diferenciadas según su edad, y con ello individualizadas. El artista de Cambridge revierte nuevamente de la diferenciación por signos de edad, naturales y biológicos, a la diferenciación por atributos convencionales. La Juventud (sangre), que de acuerdo con su lozana edad es la única figura de pie, es exactamente igual que la conocida figura de la Primavera cargada de guirnaldas; que, a su vez, es idéntica a Maius (mayo) en los ciclos de los meses[48]. En contraste con la despreocupada juventud, la Decadencia (bilis negra) tiene que trabajar, y (de acuerdo con su edad avanzada, y la estación fría) sostiene un huso[49]; mientras que la Senectud (bilis roja) está arrollando la lana hilada. Sólo la Niñez (flema) ha de pasarse sin atribu-

tos: se caracteriza únicamente por tener las piernas cruzadas en una actitud típica de descanso, con la que probablemente se quiere indicar la indiferencia física y mental tanto del temperamento flemático como de la edad infantil: εἰς ἠθοποιίαν ἄχρηστος.

Este intento de ilustrar la idea de las complexiones, hasta entonces transmitida únicamente por la literatura, interpretando ciertas formas de imágenes de las estaciones y ocupaciones como imágenes de las cuatro edades del hombre, e incluyendo después en éstas la idea de los cuatro humores, sentó un precedente para el futuro. En el siglo XV (desdichadamente no tenemos ningún ejemplo del período intermedio), cuando ya se habían establecido lo que podríamos llamar las imágenes ortodoxas de las complexiones, no quedaba sino seguir modernizando la combinación de las edades del hombre con sus diversas ocupaciones —combinación esbozada con torpeza en la miniatura de Cambridge— para producir automática mente, por decirlo así, una serie de esas imágenes «de figura aislada» de los temperamentos que forman, como hemos dicho, el grupo primero y más extenso.

Dado que con este nuevo avance se aspiraba a transformar el abstracto diagrama científico en imagen de un carácter concreto, las singularidades tanto de las diferentes edades como de los temperamentos correspondientes pasaron a mostrar se con moderno realismo. El físico, el vestido y la ocupación se pintaron con colores más vivos, a veces casi al estilo de un cuadro de género. El hombre sanguíneo suele aparecer como un joven elegantemente ataviado que sale a cazar con halcón; el colérico, como un guerrero armado; el melancólico, como un tranquilo caballero de mediana edad; el flemático, como un anciano de luengas barbas, a veces apoyado en una muleta. La actitud psicológica se muestra en partí mediante la adición de atributos distintivos, pero principalmente por

medios miméticos, tales como la expresión adusta y la actitud de cabeza apoyada en la mano del melancólico, o la mueca de ira en el semblante del colérico, que desenvaina la espada y hasta arroja sillas por los aires[50]. Si el dibujo de Cambridge había representado ya los cuatro humores bajo la guisa de las cuatro edades del hombre, tuvo que ser todavía más fácil asociar más estrechamente los dos conjuntos de ilustraciones en el siglo XV, pues para entonces las cuatro edades habían precedido a los temperamentos en el desarrollo realista de tipos aislados. Un ciclo francés de hacia 1300 (figura 79)[51] se contenta con diferenciar las diversas edades por referencia a características fisiológicas, más que psicológicas u ocupacionales; pero cien años después, en la miniatura francesa (figura 60) de la *Rueda de la Vida*, la juventud aparece como un joven halconero, y la edad penúltima del hombre como un pensador con la cabeza apoyada en una mano[52]; y en dos dibujos alemanes estrechamente relacionados, de los cuales el más antiguo está fechado en 1461 (figura 82), los representantes de las cuatro edades medias de las siete son idénticos a los tipos vigentes de los cuatro temperamentos: un halconero, un caballero con arma dura, un hombre mayor contando dinero o sosteniendo una bolsa, y un anciano endeble. Los únicos puntos en que las imágenes de las cuatro complexiones del siglo XV —en la medida en que pertenecen al tipo descriptivo, de figuras aisladas— difieren de las series de imágenes contemporáneas que representan las cuatro edades son la inclusión de los cuatro elementos (el hombre sanguíneo se alza sobre nubes, el colérico entre llamas, el melancólico sobre la tierra); y, en ciertas representaciones (por ejemplo, en nuestra figura 85), la adición de un animal simbólico, un simio para el sanguíneo, un león para el colérico, un jabalí para el melancólico y un cordero para el flemático[53].

Además, la forma de estas imágenes presenta pocas variaciones a lo largo del siglo XV; los diversos tipos tomaron tal arraigo que, una vez definidos, se introdujeron en las ilustraciones de los «hijos» de los planetas en manuscritos astrológicos[54]; y podían hasta incluirse en ilustraciones de los *Problemas* de Aristóteles (figura 80), cuyo capítulo decimocuarto no tiene nada que ver con la doctrina tardomedieval de los temperamentos, pero se titula ὅσα περὶ κράσεις, o, en la traducción francesa, «Qui ont regart a la complexión»[55]. Aun allí donde los representantes de los cuatro temperamentos aparecen a caballo (figura 84), por analogía con un cierto tipo planetario que se da por primera vez en los conocidos manuscritos de Kyeser siguen siendo halconeros, hombres con armadura, etcétera[56]; y aun la serie de figuras aisladas que representan las complexiones en el Renacimiento medio y tardío, de las que trataremos más adelante, conserva en muchos aspectos un recuerdo de los tipos del siglo XV.

El segundo grupo (aquel en el que los distintos temperamentos están representados mediante una escena con varias figuras participantes) posee un carácter muy diferente. Las series que hemos examinado hasta ahora se desarrollaron a partir de, y en combinación con, ilustraciones de las cuatro edades del hombre, cuyo origen a su vez podía remontarse a representaciones clásicas de las estaciones y las ocupaciones. Es comprensible, pues, que subrayaran las diferencias de edad y de ocupación, mientras que rasgos psicológicos como la avaricia y depresión del melancólico, o la ira del colérico, sólo aparecen gradualmente, y parecen basarse entonces no menos en las respectivas edades a las que se asignan que en los respectivos tipos de temperamento.

En las representaciones dramáticas de los temperamentos, en cambio, la diferencia de edad pasa tanto a segundo tér-

mino como la diferencia de ocupación o situación. Aquí, desde el primer momento, el interés se centra tan completamente en los rasgos de carácter de origen humoral que la escena se limita a acciones y situaciones reveladoras de esos rasgos: todo lo demás se desprecia, y sólo la introducción de los cuatro elementos (que también faltan en ocasiones) distingue las obras de este tipo de las moralidades pintadas o las ilustraciones de novelas.

Esta diferencia de intención artística se corresponde con la diferencia de origen histórico. El estudio histórico de los tipos pictóricos —que es tan necesario y tan posible para las composiciones dramáticas como para las figuras descriptivas aisladas y estáticas— nos lleva, no al mundo del «speculum naturale», sino al del «speculum morale», no al ámbito de las imágenes de las cuatro edades sino al de las ilustraciones de virtudes, o, por mejor decir, de vicios; pues este ámbito era casi el único en el que (si bien bajo el aspecto amenazador de la teología moral de la Iglesia) se mostraban las características indeseables, y por lo tanto psicológicamente significativas, de los hombres en escenas breves y bien marcadas.

Un ejemplo curiosamente temprano del tipo dramático —que, sin embargo, permaneció aparentemente aislado— se puede ver en un famoso códice Hamilton de Berlín, compilado antes de 1300 en el norte de Italia, que recoge también las sentencias de Dionisio Catón, las efusiones misóginas de los «proverbia quae dicuntur super naturam feminarum», un bestiario moralizado y otros escritos de tendencia análoga, y pretende animar todo eso con innumerables miniaturas marginales, en parte morales y en parte didácticas. Los versos salernitanos sobre las complexiones —con muchos errores en el texto— se ilustran con el mismo estilo y la misma intención (figura 86)[57]. El miniaturista introduce figuras auxiliares a fin de emparejarlas con el representante de cada tempe-

ramento en una acción conjunta que se propone revelar las principales características enumeradas en cada pareado, y que en general se asemeja mucho a las restantes ilustraciones del manuscrito. El sanguíneo es, ante todo, el hombre *generoso* («largus»), y muestra su generosidad entregando una bolsa a una figura menor arrodillada ante él[58]. El colérico —*iracundo* («irascens»)— le está propinando a su compañero un cachiporrazo en la cabeza, que es exactamente lo mismo que en otra página hace con su mujer el hombre casado, exasperado por dimes y diretes[59]. El *soñoliento* («somno lentus») de los versos del flemático está ilustrado por un durmiente al que despierta violentamente un segundo hombre. Finalmente, el melancólico —*envidioso y triste* («invidus et tristis»)— se aparta con gesto despectivo de una pareja de amantes, y también esta figura tiene su modelo (y su explicación) en una ilustración que hay al comienzo del códice, titulada «Rehuye el trato carnal» («Iste fugit meretricem»)[60].

Estas miniaturitas son demasiado idiosincráticas, y las circunstancias que las originaron demasiado excepcionales, para haber tenido alguna influencia. En Italia, como ya se ha dicho, no hubo de todos modos ningún especial interés en representar los temperamentos, y, que sepamos, esa situación sólo cambió por influencia del manierismo, con sus connotaciones norteñas. Al norte de los Alpes —aparte de que el códice Hamilton difícilmente habría podido ser conocido allí— las condiciones necesarias para el desarrollo y la difusión de imágenes escénicas y dramáticas de las cuatro complexiones no existieron hasta que nació un estilo artístico llamado a ser realista en la expresión y psicológico en la intención. Los dibujos del manuscrito Hamilton, por lo tanto, no pasaron de ser una excepción interesante. El tipo estándar no surgió hasta mediado el siglo XV, y, al parecer, en Alemania.

La secuencia original, que llegaría a ser casi canónica, surgió en manuscritos iluminados[61], se impuso en la mayoría de las ilustraciones de almanaques (figuras 91, 92, 93, 94)[62], y no experimentó su primera modernización superficial hasta alrededor de 1500 (figuras 95 a 98)[63]. Consistía en las siguientes escenas: «sanguineus», una pareja de amantes abrazados; «colericus», un hombre pegando a su mujer; «melencolicus», una mujer dormida con el huso[64], y un hombre (en segundo término) también dormido, generalmente sobre una mesa pero a veces en la cama; y «phlegmaticus», una pareja haciendo música. La indiferencia proverbial del flemático era tanto más difícil de ilustrar cuanto que el motivo del sopor profundo había que reservarlo para los melancólicos, de modo que los ilustradores hubieron de contentarse con un grupo neutro de músicos[65]. De ahí que, tan pronto como en el siglo XVI se sustituyó al melancólico soñoliento por otro entregado a trabajos intelectuales, el motivo del sueño, ahora vacante, volviera lógica mente al flemático[66]. Aparte de los flemáticos, sin embargo, podemos decir que estas escenas no son sino imágenes de vicios que, sacadas de su contexto teológico, se han aplicado a la ilustración profana de los temperamentos; y algunas de esas imágenes de vicios estaban directamente relacionadas con la noble tradición de la decoración de catedrales del gótico clásico. Para ver el nexo basta comparar la escena de los amantes sanguíneos (figura 91) con el relieve de «Luxuria» del pórtico occidental de la catedral de Amiens (figura 89), o la discordia conyugal del colérico con el relieve de «Discordia» en la misma serie (figuras 90 y 92), o incluso, por el motivo de la rodilla, con el relieve de «Dureté» de la fachada occidental de Notre Dame[67].

Pero ¿dónde está el prototipo del melancólico, que es el que más nos interesa? (cf. la figura 94). Varias veces hemos señalado que la Edad Media equiparaba la melancolía con el

pecado de «acedia»[68]; pero este particular pecado no se representó en las grandes catedrales. Esto nos lleva a un examen más atento de los opúsculos ilustrados que tratan el tema de las virtudes y los vicios, de los cuales el ejemplo más conocido fue la *Somme le Roi* de 1279, que se tradujo a casi todas las lenguas y tuvo una difusión amplísima[69]. Y, en efecto, descubrimos a «Accide, cest a dire peresce et anui de bien faire», ilustrada de una manera que prueba casi irrebatible mente la derivación de nuestra imagen del melancólico de esta serie. Entre los muchos pecados comprendidos en la idea de «accidie» se trataba de escoger el más apto para ilustración, y ése era el abandono de la obligación de trabajar y orar. Las ilustraciones de la *Somme le Roi*, por lo tanto, muestran a un labrador dormido con la cabeza apoyada en una mano, que ha abandonado el arado en mitad del campo, o deja que el tronco paste en el campo sin vigilancia; mientras que en contraste con él hay un afanoso sembrador, la imagen del «trabajo» (figura 99)[70]. Y esa clase de ser humano, que «duerme el sueño de los injustos» (modificado de muchas maneras, según su rango y ocupación, o más bien desocupación), vino a ser el representante típico de la pereza pecadora. Una secuencia pictórica de virtudes y vicios del museo de Amberes, fechable en 1480 o 1490 y erróneamente atribuida al Bosco, representa la pereza mediante un ciudadano dormido que, en lugar de orar ante su crucifijo, se ha adormecido sobre su blanda almohada («Ledicheyt is des duivels oorkussen», dice un proverbio holandés), y por lo tanto cae en las garras del demonio (figura 101, muy semejante en cuanto al tipo a un tapiz que muestra a «acedia» en persona, figura 69)[71]. La xilografía que ilustra el capítulo sobre «Pereza y ociosidad» en la edición de 1494 de la *Nave de los locos* de Brant conserva al sembrador diligente de la *Somme le Roi* como contraste virtuoso, pero sustituye al labrador dormido por

la conocida hilandera[72], figura ya empleada en un pliego (probablemente de Nuremberg) que, gracias a su completo texto, se presenta, por así decirlo, como una *Somme le Roi* para el hombre llano (figura 100)[73]. Aquí la figura se llama expresamente «Acedia», y se puede explicar primordialmente por el deseo de una personificación femenina. En la edición latina de la *Nave de los locos* de 1572 encontramos, incluso, a la ya tradicional hilandera combinada en una sola imagen con el labrador dormido de la *Somme le Roi*, como ejemplo doble del pecado de pereza, que sólo difiere de nuestras imágenes de melancólicos en la circunstancia de estar más acentuada la moraleja que la caracterización[74]. Se ha afirmado en otro lugar que el grabado B 76 de Durero, el llamado *Sueño del doctor* (figura 104), no es otra cosa que una alegoría de la pereza, original en la concepción pero claramente derivable como tipo de ilustraciones tales como la secuencia antuerpiense de virtudes y vicios y la xilografía de la *Nave de los locos* de 1494, e interpretable, si se quiere, como un precursor moralizante y satírico de *Melencolia I*[75].

Si, por lo tanto, la pareja sanguínea de las series dramáticas de las complexiones parecía estar modelada sobre el «typus Luxuriae», y la pareja colérica sobre el «typus Discordiae» o «Duritiae», los melancólicos no eran sino los «Acediosi», cuyo aspecto exterior, como es natural, era muy semejante al de ciertos hijos de Saturno. Quizá no sea coincidencia que los versos que acompañan a las imágenes de los melancólicos en los almanaques, en los que se representaba principalmente el tipo del que aquí estamos hablando, guardaran también relación con los opúsculos morales y, sobre todo, con la versión en bajo alemán de la *Somme le Roi*.

Vnser complexion ist von erden reych,

Darumb seyn wir schwaermuetigkeyt gleich[75a]

o:

> Dat vierde is swaerheit, dat een mensce also swaermoedich is, dat hem gheens dinghes en lust, dan te legghen rusten of slapen…[76].

Así fue, pues, como surgieron los dos tipos principales de ilustración de los cuatro temperamentos. Se crearon efigies de personajes en los que o bien las personificaciones de ciertas edades del hombre, o bien los representantes de ciertos pecados prohibidos por la Iglesia, tomaron forma e individualidad tan concretas que vinieron a representar «la vida real», y, aunque vistos todavía dentro de un marco especulativo, tendieron a hacerse autosuficientes. En el caso de las ilustraciones de las edades del hombre, este proceso meramente implicaba una transición de un tipo de imagen esquemático a otro naturalista, y un énfasis en el aspecto humoral a expensas del puramente biológico. En el caso de las ilustraciones de los vicios, sin embargo —que fueron, por supuesto, las que generaron los tipos infinitamente más llamativos—, implicaba también una transición de un ámbito moral y teológico a otro profano. El sermón esculpido o pintado contra el pecado pasó a ser una descripción de carácter que no sólo cancelaba la estimación moral anterior, sino que en parte la reemplazaba por otra casi amoral: pues la lujuria es por lo menos tan inmoral como la pereza, pero la figura «sanguínea» que representa al tipo lujurioso es la que tiene «la complexión más noble». De la diversidad de pecados humanos descritos con tanto detalle sólo como advertencia nació una diversidad de características humanas merecedoras de interés en cuanto tales. En este sentido el desarrollo de la serie escénica adquiere una significación casi sintomática; se podrían citar muchos otros ejemplos para mostrar cómo muchos logros asombrosos del realismo moderno pueden atribuirse al hecho mismo de que la moralidad medieval se secularizase. Se ha sugerido, por

ejemplo, que la caracterización penetrante y sutil de Chaucer procede, no menos que las modestas ilustracioncitas de las complexiones, principalmente de las descripciones de virtudes y vicios en sermones de los siglos XII y XIII[77].

Si de todas estas imágenes que figuran los temperamentos pasamos a *Melencolia I*, recibimos la fuerte impresión —impresión justificada, además, por la forma en que están redactadas las leyendas— de que el grabado de Durero significa un nivel de alegoría fundamentalmente distinto, que, además, era fundamentalmente nuevo en el norte. La figura de Decadencia en la miniatura de Cambridge, caracterizada principalmente por un huso, es una personificación de la «bilis negra»; las figuras de Cansancio y Pereza en las imágenes del siglo XV son ejemplos del «hombre melancólico»; pero la mujer de Durero, que ya sólo por sus alas se distingue de todas las demás representaciones, es una materialización simbólica de «Melancholia».

Dicho con más precisión: la miniatura de Cambridge *encarna* una idea abstracta e impersonal en una figura humana[78]; las imágenes de las series de complexiones *ejemplifican* una idea abstracta e impersonal mediante figuras humanas; pero el grabado de Durero *es la imagen* de una idea abstracta e impersonal simbolizada en una figura humana. En el primer caso, la idea básica conserva plenamente su validez universal; no puede, sin embargo, identificarse con la imagen material, sino tan sólo equipararse con ella por medio de un proceso intelectual; de ahí que sólo la leyenda, o nuestra familiaridad con la convención iconográfica, nos informe de que la figura en cuestión pretende representar la «bilis negra». En el segundo caso, la representación está directa y visiblemente ligada a la idea básica (pues cualquiera puede ver que el colérico está airado, o el melancólico ocioso o triste), pero con esto la idea pierde su universalidad, porque se muestra en

un ejemplo especial que no es sino uno entre muchos, y que por lo tanto se puede reconocer sin más como imagen de un hombre airado o triste, pero no como la representación del temperamento colérico o melancólico. También aquí es necesario un pie, pero ya no nos dice: «Imaginaos que esta figura neutra es la bilis negra», sino: «En esta pareja perezosa tenéis un *ejemplo típico* del temperamento melancólico». En el tercer caso, en cambio, la idea básica se traduce enteramente a lenguaje pictórico, sin por ello perder su universalidad y sin dejar ninguna duda en cuanto a la significación alegórica de la figura, que aun así es enteramente concreta. Aquí, y sólo aquí, puede la representación visible responder totalmente a la idea invisible; aquí, y sólo aquí, la leyenda (que en este estadio de desarrollo empieza a ser superflua) no nos dice ni: «Esto pretende representar la bilis negra» ni: «Esto es un ejemplo típico del temperamento melancólico», sino: «La melancolía es así»[79].

Hay que reconocer que fue el arte francés del siglo XV el que creó las ilustraciones de libro donde, en lugar del melancólico meramente paradigmático de las series de temperamentos, o la figura meramente personificada de la «bilis negra» del manuscrito de Cambridge, apareció por primera vez la figura de Dame Mérencolye en persona[80]. Estas ilustraciones francesas parecen, pues, haberse anticipado a la representación simbólica de la Melancolía en el grabado de Durero (figuras 62, 63, 66). Es verdad que aventajan a todos los diseños predurerianos en la medida en que combinan, hasta cierto punto, la personificación y la ejemplificación; pues si comparten con el manuscrito de Cambridge el deseo de representar la idea de la melancolía en toda su universalidad, empero también comparten con las series de temperamentos el poder de hacer visible una idea invisible. La diferencia principal entre ellas y la obra de Durero reside en que esa

combinación todavía no representaba una síntesis, sino meramente un contacto de las otras dos posibilidades; en otras palabras, la significación materialmente visible en esas figuras francesas no coincide realmente, todavía, con la idea general de la melancolía. Lo que ahí vemos, y lo que realmente se nos presenta con un realismo más o menos avanzado, son unas ancianas flacas y mal vestidas en el contexto de una escena más o menos dramática, de la cual, en el mejor de los casos, recibimos la impresión de una cierta atmósfera luctuosa; pero el que esas figuras pretendan representar la melancolía, o cualquier otra cosa aparte de ancianas luctuosas, está tan lejos de expresarse visiblemente, y por lo tanto tan lejos de ser sospechado sin un conocimiento de los textos literarios, como, pongamos, el hecho de que debamos reconocer a un caballero como «Deseo ardiente» y al paje que cabalga hacia él como mensajero de «Amor».

Las figuras de esas ilustraciones de romances, por lo tanto, no son en modo alguno «representaciones simbólicas», sino que más bien, con el término ya utilizado, siguen siendo meras «personificaciones». En consonancia con el estilo del siglo XV, estas personificaciones se muestran con una sensación de realidad tan fuerte que funcionan también como «paradigmas»; pero la contradicción entre paradigma y personificación no se resuelve todavía en una forma superior de alegoría. Lo materialmente visible sigue siendo un suceso aislado: todo lo demás sigue estando «en el texto». Está, de hecho, literalmente en el texto, como demuestra el carácter curiosamente indeterminado de las ilustraciones. Se debe, en realidad, al hecho de que los textos ilustrados se habían anticipado ya al arte pictórico en su función de traducción alegórica. En estos romances, ideas psicológicas generales como las de «recelo», «comprensión», «honor», «dulce recompensa», «larga esperanza» y hasta «melancolía» se habían hecho ya, en la mente

del poeta, tan individualizadas y tan concretas —se había avanzado tanto en el camino de lo abstracto a lo visual—, que al ilustrador no le quedaba sino traducir la figura o suceso particulares y concretos descritos en el texto a lenguaje pictórico; y no había, en sus imágenes, la menor razón para que el espectador retrocediera a su vez de lo particular al concepto general subyacente. Situaciones que en forma literaria son ya alegorías bien trabadas, es decir, que suministran nexos dramáticos entre personificaciones, forzosamente han de convertirse en imágenes de género o de historia si se intenta ilustrarlas literalmente en todos sus detalles.

III. Efigies de las artes liberales

Es un hecho, pues, que Durero fue el primer artista que al norte de los Alpes elevó el retrato de la melancolía a la dignidad de símbolo, un símbolo que presenta una concordancia poderosa entre la idea abstracta y la imagen concreta. Como fácilmente se deduce de lo que antecede, las formas de representación verdadera mente simbólicas fueron creación de los artistas del Renacimiento italiano. Pues de ellos fue el logro de expresar lo ideal en el lenguaje del arte naturalista, y lo trascendental en el lenguaje de un orden racional del mundo; y (por ejemplo en las alegorías de Giovanni Bellini) descubrir —o mejor dicho, redescubrir en el arte de la Antigüedad clásica— los medios de sublimación que también empleó Durero, las alas para la figura principal, los *putti*, etcétera[81]. Si buscásemos una obra de arte anterior en la que el principio de la representación simbólica se aplicara al tema de la melancolía, encontraríamos una analogía no en las ilustraciones de los romances franceses, sino en una pintura perdida de Mantegna, que es posible que Durero conociera. Por desdicha, es prácticamente nada lo que sabemos de ella; pero sí sabemos que llevaba el título «Malancolia», y que contenía dieciséis *putti* danzantes y musicantes[82].

Todo esto, naturalmente, no excluye la posibilidad de que la concepción general de *Melencolia I* —apenas la miremos a la luz de la historia de los tipos pictóricos, más que a la luz de una teoría de las formas alegóricas— pudiera también estar relacionada con la tradición norteña de la alegoría pictórica; quizá, incluso, nos veamos obligados a pensar que un nexo entre las dos es absolutamente esencial para el grabado de Durero. Pero los primeros estadios no se encuentran en las imágenes de Dame Mérencolye. A pesar de su conexión con las ideas científicas y médicas de la melancolía, esas imágenes, en lo que se refiere a la forma artística, vivieron su vida, según hemos visto, y se desarrollaron conforme a sus leyes propias. Aparte de eso, además, difícilmente podrían haber llegado a conocimiento de Durero[83]. Donde hay que buscar los primeros estadios es más bien en un grupo de imágenes alegóricas que representan las «Artes Liberales». Esas imágenes no tienen nada en común, en cuanto al contenido, con las que representan enfermedades y temperamentos; en cuanto al diseño, sin embargo, se prestan bien a las particulares intenciones artísticas de Durero, cuya novedad hacen, de hecho, resaltar. Entre ellas, aquí nos interesan particularmente las que ilustran la quinta de las «Artes Liberales», esto es, la Geometría.

El arte de la Grecia clásica había desdeñado casi por completo el ámbito del trabajo manual, y el arte helenístico lo había tratado en forma de pintura de género sentimental de los pobres patéticos o los esforzados campesinos, más que como retrato material y natural de la realidad[84]. La Antigüedad romana sacó de él, sin embargo, una diversidad casi inagotable de tipos pictóricos[85]. Junto a las imágenes puramente descriptivas de oficios, que permanecen firmemente atadas a la realidad de una manera que es típicamente romana, y nos muestran campesinos y artesanos en su trabajo diario, están

las representaciones helenísticas, que mitologizan juguetonamente esa realidad concreta poniendo a *putti* a hacer el trabajo; y hay, por último, incontables losas sepulcrales en las que la ocupación del muerto se indica no con las actitudes, sino emblemáticamente, con las herramientas del oficio correspondiente (figura 51)[86]. A veces estos emblemas del trabajo pueden tomar la forma de los procesos del trabajo, como se observa en un vidrio dorado en el que la figura de un armador aparece rodeada de pequeñas escenas de los astilleros[87]. Otras veces, aunque no con frecuencia, tropezamos con representaciones que realmente «personifican» un oficio, como es el espejo etrusco (estrechamente relacionado con las losas sepulcrales emblemáticas) que muestra a un Eros alado circundado de herramientas de ebanista: «el espíritu de la ebanistería», por así decirlo (figura 52)[88].

Sólo el primero de esos tipos, las imágenes descriptivas de escenas reales del trabajo cotidiano, se transmitió a la Edad Media por tradición pictórica directa. En los almanaques y enciclopedias vemos esas escenas de los monumentos romanos adoptadas casi sin alteración[89]; sólo en un proceso de evolución posterior fueron modificadas y actualizadas. Las personificaciones de las Siete Artes Liberales, en cambio, hubo que crearlas —o mejor dicho, traducirlas de la animada y vivida descripción de Marciano Capela[90] a un lenguaje pictóricamente llamativo— antes de que adoptaran las formas con que tan a menudo las vemos en las grandes catedrales y en los manuscritos iluminados. Ahí se acompañan frecuentemente de una particular figura histórica que las representa, del mismo modo que, en los pavimentos de mosaico de la Antigüedad tardía, las nueve Musas se acompañan a veces de practicantes representativos de las nueve artes: Calíope de Homero, Urania de Arato[91], etcétera. También hubo que crear figuras de las Siete Artes Mecánicas, representadas casi

siempre por paradigma más que por personificación[92]. Y, sin préstamos de la Antigüedad, por un proceso de re-creación espontánea, surgió un tipo de imagen en el que la habilidad de un hombre o de un ser alegórico se indicaba sencillamente por la inclusión de una herramienta distintiva de su oficio.

Siglos antes de la reversión consciente al tipo romano de monumento a artesa nos o arquitectos que tuvo lugar en el Renacimiento[93], en segundo término de los relieves de arquivoltas que mostraban a los representantes históricos de las siete artes se colocaba una regla sobre un clavo, y una tabla con pluma, esponja, etcétera (figura 108); y los monumentos de arquitectos muestran la profesión del maestro fallecido con el compás y la escuadra[94]. Un ejemplo típico de esto es el monumento al gran Hugues de Libergier, que, dicho sea de paso, es también un testimonio maravilloso de la veneración que la época gótica tardía (en algunos aspectos, emocionalmente al menos, muy parecida al Renacimiento) podía acordar a un arquitecto brillante. Pero no cabe duda de que los útiles de escritura de las arquivoltas de Chartres pretenden ser realistas, mientras que las herramientas de la losa sepulcral del Maestro de San Nicasio tienen la misma significación puramente emblemática que en los monumentos romanos.

Esas fueron las dos raíces de la nueva iconografía, que surgió cuando el arte del siglo XIV —cargado de contradicciones, como siempre— desarrolló un simbolismo altamente abstracto que era ideográfico más que representacional, al mismo tiempo que sentaba los cimientos de la perspectiva naturalista. Así, de una parte pudieron aparecer esos interiores de taller de los relieves del Campanile de Florencia, que casi parecen escenas de la vida corriente; de otra, representaciones abstractas como la miniatura de 1376 en la que la τέχνη aristotélica se presenta rodeada de las herramientas de las di-

versas artes mecánicas, con figuritas de un granjero y un pastor a sus pies (figura 110)[95], o las extrañas imágenes de la «Observancia del Sábado», en las que las «arma Christi» de las representaciones contemporáneas del Varón de Dolores han sido sustituidas por utensilios de diversos oficios[96].

Gracias al avance de la perspectiva naturalista en el curso del siglo XV, las distinciones observadas en las efigies de las artes entre «personificación», «paradigma» y «emblema» se hicieron cada vez menos acusadas. Por un lado, había ciertas figuras históricas, como las de Cicerón, Euclides o Pitágoras, que originalmente se habían añadido a las personificaciones de las diversas artes como sus representantes «paradigmáticos». Entonces esos retratos se independizaron de tal modo, al mismo tiempo sirviendo de base a imágenes de actividades profesionales que parecían tan completamente realistas, que pudo abandonarse la figura personificada del arte, y el retrato individual de un Pitágoras, un Euclides o un Cicerón sirvió para ilustrar a la vez tanto una actividad material como la idea general del arte en cuestión. Por otro lado, las personificaciones abstractas (en la línea, por ejemplo, de la miniatura de La Haya) podían devenir tan realistas que también ellas presentan el aspecto de cuadros de género de una actividad ocupacional. En un caso como en otro, las figuras secundarias, y los utensilios que en las imágenes anteriores habían sido puramente emblemáticos, podían convertirse en elementos ilustrativos y unirse en el espacio tridimensional del cuadro, tanto con «Pitágoras» o «Cicerón» (ahora elevados al nivel de la significación general) como con «Retórica» o «Música» (ahora particularizadas hasta el punto de semejar una escena de género concreta).

Así, por poner un ejemplo de la primera posibilidad, un manuscrito alemán del tercer cuarto del siglo XV[97] ilustra la

idea de «Geometría» por medio de una figura de Euclides sentado, en compañía de un ayudante, ante una mesa cargada de instrumentos de medida, y sosteniendo un compás y una escuadra, mientras en una franja especial de la parte baja otro ayudante efectúa sondeos (figura 109). En esta escena subsidiaria tenemos una especie de paso intermedio entre el uso pura mente emblemático de figuras secundarias, como en la miniatura de La Haya, y su inclusión en un espacio común con la figura principal (como en la figura 113).

Por otra parte, en un grupo de manuscritos franceses algo posteriores aparecen personificaciones reales, que representan ideas tales como «Déduccion loable»[98]. Estas personificaciones, dicho sea de paso, son metafóricas además de alegóricas, ya que sólo se podían atribuir herramientas reales de trabajo a esa subdivisión de la retórica porque el texto le asignaba el mérito de fortalecer de tal manera el edificio lógico del pensamiento «que rient n'y reste trou ne fente»[99]. Armada de una escuadra, «Déduccion loable» está sentada en una habitación desde la que se ven dos casas inacabadas, y que está llena de vigas y herramientas de carpintero entera mente realistas. Aquí podemos o interpretar los diversos instrumentos como emblemas alrededor de los cuales se ha construido una habitación, o contemplar el conjunto como un taller y vivienda en el que se diseminan los emblemas (figura 111).

Después de estos ejemplos ya estamos en condiciones de comprender una cierta efigie de «Geometría» que es de la mayor importancia para nuestro tema, a saber, una xilografía de la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, Estrasburgo 1504 (figura 113)[100]. «Geometría», que una vez más es una personificación real, está sentada a una mesa llena de figuras planimétricas y estereométricas, con las manos ocupadas en un compás y una esfera[101]. La rodean escenas de actividad, la menor escala de las cuales contrasta agudamente tanto con la

perspectiva de la composición total como con el tamaño de la figura principal. Le están subordinadas como ideas dependientes, más que coordinadas con ella como objetos de un espacio coherente; es decir, la relación de las herramientas con la figura principal viene a ser como la de las escenitas ocupacionales de la miniatura de La Haya con la figura de «Arte», o las del vidrio dorado ya mencionado con la figura del armador difunto. Lo mismo que éstas, se pueden considerar emblemas de oficios dramatizados. En un sentido organizativo, los sudores de los carpinteros de ribera que sierran y cepillan son «gobernados» por el armador; y en un sentido intelectual las actividades que aquí se muestran están «subordinadas» a «Geometría»; pues todo el trabajo que se está desarrollando no es sino aplicación práctica de sus descubrimientos teóricos. En el piso bajo de la casa en construcción (todavía hay un sillar enorme colgando de una grúa) se está abovedando el techo; martillo, regla y plantilla yacen en el suelo; un hombre arrodillado está dibujando una traza con una escuadra; otro está dividiendo un mapa muy naturalista en «iugera»; y, con el auxilio de un sextante y un astrolabio, dos jóvenes astrónomos estudian el cielo nocturno, en el cual, a pesar de la presencia de gruesas nubes, lucen brillantes la luna y las estrellas[102].

Nadie cuyo sentido histórico sea capaz de salvar la distancia entre una imagen didáctica y una gran obra de arte podrá negar que este «typus Geometriae»[103] ostenta un parentesco extraordinario con *Melencoiia I*. No olvidemos que, como se ha señalado a menudo, las herramientas de los oficios y las escenas de los oficios se intercambian constantemente, y, en ciertos casos, se combinan incluso. Tenemos razones, pues, para imaginar que el ilustrador del libro de Gregor Reisch podría haber representado las herramientas como emblemas en vez de mostrar su aplicación en las escenas menores[104]; y

entonces sólo tenemos que añadirles los útiles que, en efecto, aparecen diseminados por la mesa y por el suelo en la xilografía para advertir una medida de coincidencia asombrosa en el inventario de ambos diseños. También Durero, todavía de acuerdo con Marciano Capela, muestra una figura con una esfera y un compás, en tareas de construcción; aquí, como en la xilografía, hay martillo, plantilla y escuadra en el suelo. En la xilografía, Geometría tiene útiles de escribir a su lado, encima de la mesa; en el grabado de Durero también hay materiales de escritura en el suelo, cerca de la esfera[105]; y los objetos estereométricos relativamente simples que tienen atareada a Geometría encuentran un homólogo más complicado en el tan discutido romboedro de Durero[106]. Cuando se añade que las nubes, la luna y las estrellas que aparecen en la xilografía tienen sus homólogos en el grabado de Durero, y que el *putto* que garabatea en su pizarra estaba originalmente, en el apunte preparatorio (figura 4), trabajando con un sextante como el muchacho (!) que hay a la izquierda de Geometría, por fuerza habremos de pensar en un nexo más que probable. Podemos incluso considerar como posibilidad que la escala se interprete como utensilio de un edificio en construcción. La *Margarita philosophica* fue una de las enciclopedias más difundidas de la época; apareció incluso traducida al italiano todavía en 1600; y el parentesco con el grabado de Durero no queda invalidado por el hecho de que este segundo recogiera también algunas características de representaciones no alegóricas de las ocupaciones, tanto menos cuanto que pertenecen a la iconografía de las efigies de eruditos, que al mismo tiempo eran las artes liberales personificadas. Así, considerado históricamente, el perro dormido no es sino un descendiente del perro de aguas o pomeranio que tan a menudo se ve en los estudios de eruditos[107]; la guirnalda es un atributo constante del «homo literatus», y el propio Durero (pues pensa-

mos que fue él) había coronado con ella al joven Terencio[108], a la vez que sirve para distinguir tanto al poeta Jacob Locher[109] como al filósofo Marsilio Ficino[110].

En lo que se refiere a la composición, pudo tener también alguna influencia una imagen astronómica como la xilografía de la portada del *Astrolabium planum* de Johannes Angelus; se publicó precisamente cuando la primera visita de Durero a Venecia, y en más de una dirección parece preparar el terreno en general para el esquema espacial del grabado (figura 103) [111]. Comoquiera que sea, no puede ser coincidencia que tantos de los símbolos ocupacionales de Durero se correspondan con los del «typus Geometriae», ni que, como vamos a mostrar en seguida, incluso aquellos detalles que faltan en la xilografía, más escueta, se puedan subsumir casi completamente bajo la idea de geometría.

¿Es entonces la «Melencolia» de Durero realmente una «Geometria»? Sí y no. Pues, aunque comparta las circunstancias de su ocupación con la dama de la pluma de pavo real de la xilografía, comparte la manera de su ocupación, o más bien de su desocupación, con las efigies de los melancólicos de los almanaques alemanes. Mientras que en la ilustración de Estrasburgo todo es actividad enérgica y alegre —las figuritas que dibujan y miden, observan y experimentan, y la patrona que calibra atentamente su esfera—, la característica esencial de la «Melencolia» de Durero estriba en que no está haciendo nada con ninguna de esas herramientas de la mente o de la mano, y que las cosas en las que su vista podría posarse sencillamente no existen para ella. El serrucho yace ocioso a sus pies; la piedra de moler, con su borde mellado[112], se apoya inútilmente en la pared; el libro descansa en su regazo con los broches cerrados; del romboedro y de los fenómenos astrales nadie hace caso; la esfera ha rodado hasta el suelo; y el compás «se estropea por falta de ocupación»[113]. No cabe du-

da de que, a pesar de todo, este desempleo de cosas que están ahí para ser empleadas, esta desatención hacia lo que hay que ver, enlazan *Melencolia I* con la melancolía perezosa representada por la hilandera dormida o sumida en ociosa depresión. La «Acedia» del pliego (figura 100), con la cabeza apoyada en la mano izquierda y el huso abandonado en el regazo, es la hermana boba de la «Melencolia» de Durero; y ahora sabemos cuán bien conocía Durero este tipo inferior de melancolía, porque le concedió un lugar en el devocionario de Maximiliano I[114].

Desde el punto de vista, pues, sólo de la historia de los tipos, el grabado de Durero está compuesto en sus detalles de ciertos motivos tradicionales de la melancolía o de Saturno (llaves y escarcela, cabeza apoyada en la mano, rostro oscuro, puño cerrado); pero, tomado en su totalidad, sólo se puede entender viendo en él una síntesis simbólica del «typus Acediae» (el parangón popular de la inactividad melancólica) y el «typus Geometriae» (la personificación escolástica de una de las «artes liberales»).

2. EL NUEVO SIGNIFICADO DE *MELENCOLIA I*

a) La nueva forma de expresión

La idea que hay detrás del grabado de Durero, definida en términos de la historia de los tipos, podría ser la de Geometría rendida a la melancolía, o la de Melancolía con un gusto por la geometría. Pero esta unión pictórica de dos figuras, una de las cuales encarna el ideal alegorizado de una facultad mental creadora, la otra una imagen terrorífica de un estado de ánimo destructor, significa mucho más que una mera fusión de dos tipos; en efecto, establece un significado totalmente nuevo, y que en lo que respecta a los dos puntos de partida equivale casi a una doble inversión del sentido. Cuando Durero fundió la efigie de una «ars geometrica» con la de

un «homo melancholicus» —lo que equivalía a fundir dos mundos diferentes de pensamiento y sentimiento—, dotó a una de alma, a la otra de mente. Tuvo la osadía de abajar el conocimiento y método intemporales de un arte liberal a la esfera de los esfuerzos y los fracasos humanos, y tuvo la osadía, también, de elevar la pesadez animal de un temperamento «triste, terroso» a la altura de una lucha con problemas intelectuales. El taller de Geometría ha pasado de ser un cosmos de herramientas claramente ordenadas y provechosamente empleadas a ser un caos de cosas que no se usan; su distribución casual refleja una indiferencia psicológica[115]. Pero la inactividad de Melancolía ha pasado de ser el letargo del ocioso y la inconsciencia del durmiente a ser la obsesión compulsiva del crispado. Ambas están ociosas, la «Melencolia» enguirnaldada y ennoblecida de Durero, con su compás sostenido maquinalmente, y la desaseada «Melancholia» de las ilustraciones de calendario, con su huso inútil; pero la segunda no hace nada porque de pura pereza se ha quedado dormida, la primera porque su mente está preocupada por visiones interiores, de suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido. En un caso la «ociosidad» está por debajo del nivel de la actividad exterior; en el otro, por encima de él. Si Durero fue el primero en elevar la figura alegórica de Melancolía al plano de los símbolos[116], este cambio se aparece ahora como el medio —o quizá el resultado— de un cambio de significación: la idea de una «Melencolia» en cuya naturaleza la distinción intelectual de un arte liberal se combinaba con la capacidad de sufrimiento de un alma humana sólo podía tomar la forma de un genio alado.

El poder creador que generó esta concepción nueva informa también, natural mente, los detalles tradicionales. Objetos accesorios que parecen enteramente convencionales desempeñan un curioso papel en esa impresión de descuido que

es tan notable en el grabado; la escarcela, por ejemplo, en vez de estar atada al cinturón con cintas, se ha dejado caer al suelo, y las llaves cuelgan revueltas en su aro retorcido, muy diferente de la doméstica leontina de la *Virgen junto a un muro*. Y cuando incluso esos detalles inanimados se tornan elocuentes, cuando el perro dormido (que en la imagen habitual del erudito disfruta de la quietud del estudio y el calor de la estufa) se ha convertido en un desgraciado medio muerto de hambre, encogido, agotado y tiritando sobre la tierra fría, entonces ¡qué llamativas y qué nuevas aparecen estas cosas que siempre han sido significativas en un sentido específicamente humano! Ahora sabemos que el motivo del puño cerrado era tradicional, que ya se había empleado aquí y allá antes de Durero (figura 74). Para un ilustrador medieval, el puño cerrado era signo de ciertas delusiones, y él lo concebía como acompañante inevitable de la figura en cuestión, tan inevitable como el cuchillo que porta siempre San Bartolomé. Pero en la *Melencolia I* de Durero la mano cerrada sostiene también la cabeza; con ello se aproxima visiblemente a la sede del pensamiento, y, dejando de ser un atributo aislado, se funde con el pensativo semblante en una sola zona de poder comprimido, que contiene no sólo los contrastes más fuertes de luz y sombra, sino que absorbe también todo lo que hay, en la figura por lo demás inmóvil, de vida física y mental. Además, la mano izquierda cerrada forma un contraste llamativo con la mano derecha, letárgicamente desmayada; ya no es la mano de un loco desdichado que «piensa», como se dice en un texto, «que tiene un gran tesoro, o el mundo entero, encerrado en la mano»; sino la de un ser totalmente racional, empeñado en un trabajo creador, y que a pesar de ello comparte el mismo destino que el pobre loco en cuanto a no poder ni asir ni soltar un algo imaginario. El gesto del puño cerrado, que hasta aquí era un mero síntoma de enfermedad, ahora simbo-

liza la concentración fanática de una mente que ha asido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo como de desecharlo.

El puño cerrado cuenta la misma historia que la mirada vuelta a una lejanía vacía. ¡Qué diferencia con la mirada gacha que antes se atribuía al melancólico o hijo de Saturno![117] Los ojos de Melencolia miran al reino de lo invisible con la misma vana intensidad con que su mano ase lo impalpable. Su mirada debe su extraña expresividad no sólo a la inclinación ascendente, a los ojos desenfocados típicos del pensamiento absorto, sino también, sobre todo, al hecho de que el blanco de los ojos, particularmente destacado en una mirada así, relampaguee en un rostro oscuro, ese «rostro oscuro» que, como sabemos, era también una nota constante en la imagen tradicional de la melancolía, pero que en la efigie dureriana denota algo totalmente nuevo. También aquí, al representar el «rostro oscuro» menos como oscuro de piel que como sumido en una sombra oscura[118], Durero transformó el dato fisonómico o patológico en una expresión, casi en una atmósfera. Como el motivo del puño cerrado, el del rostro oscuro fue tomado de la esfera de la semiología médica; pero la falta de color pasa a ser, literalmente, un ensombrecimiento, que entendemos no como resultado de una condición física, sino como expresión de un estado de ánimo. En esta imagen, el ocaso (significado por un murciélago)[119] está mágicamente iluminado por el fulgor de fenómenos celes tes, que hacen que el mar del fondo se tiña de fosforescencia, en tanto que el primer término parece estar alumbrado por una luna muy alta en el cielo, que arroja sombras profundas[120]. Este «crepúsculo» altamente fantástico y literal de toda la imagen, más que basarse en las condiciones naturales de una concreta hora del día, denota el crepúsculo extraño de una mente que no puede ni arrojar sus pensamientos a la oscuridad ni «sacarlos

a la luz». Así, la Melencolia de Durero (es innecesario añadir que la figura erguida del estudio preliminar se ha transformado deliberadamente en otra desmadejada) permanece sentada delante de su edificio inacabado, rodeada de los instrumentos del trabajo creador, pero cavilando tristemente con la sensación de no llegar a nada[121]. Desordenado el cabello suelto, y la mirada, pensativa y triste, fijada en un punto de la lejanía, Melencolia vela, aparta da del mundo, bajo un cielo que se oscurece, mientras el murciélago inicia su vuelo circular. «Un genio con alas que no va a desplegar, con una llave que no usará para abrir, con laureles en la frente, pero sin sonrisa de victoria»[122].

Durero definió y realzó esta impresión de una tragedia esencialmente humana de dos maneras, mediante la adición de figuras auxiliares. El sopor del perro cansado y hambriento (el anterior propietario del dibujo preliminar —véase la figura 3— lo llamó acertadamente «canis dormitans», empleando la forma intensiva, en lugar de «canis dormiens») significa la tristeza obtusa de un ser totalmente entregado a su comodidad o incomodidad inconsciente[123]; mientras que la industria del *putto* escribiente significa la despreocupada tranquilidad de un ser que acaba de aprender el contento de la actividad, aunque sea improductiva, y todavía no conoce el tormento del pensamiento, aunque sea productivo; todavía no es capaz de tristeza, porque aún no ha alcanzado estatura humana. El dolor consciente de un ser humano que se debate con problemas está realzado tanto por el sufrimiento inconsciente del perro dormido como por la feliz inconsciencia de sí del niño atareado.

b) El nuevo contenido nocional

El nuevo significado que se expresa en el grabado de Durero se comunica a la vista y a la mente con la misma derechura con que el aspecto externo de un hombre que se nos

acerca revela su carácter y estado de ánimo; y, en efecto, lo que distingue a una gran obra de arte es que, ya represente un manojo de espárragos o una sutil alegoría, puede, a un nivel particular, ser entendida por igual por el observador ingenuo y por el analista científico. En efecto, la impresión que acabamos de intentar describir probablemente será compartida, hasta cierto punto, por casi todos cuantos miren el grabado, aunque en palabras pudieran expresar lo que sienten de maneras diferentes.

Pero, así como hay obras de arte cuya interpretación se agota en la comunicación de impresiones directamente experimentadas, porque su intención se satisface simplemente con la representación de un mundo de objetos «de primer orden»[124] (en este caso puramente visual), así hay otras cuya composición abarca un cuerpo de elementos «de segundo orden», basado en una herencia cultural, y expresivo también, por lo tanto, de un contenido nocional. Que *Melencolia I* pertenece a esto último grupo se demuestra no sólo por la nota de Durero, que atribuye un significado alegórico concreto incluso a los adminículos inocentes del ajuar de un ama de casa[125], sino, sobre todo, por la evidencia —que acabamos de aducir— de que el grabado de Durero es el resultado de una síntesis de ciertas imágenes alegóricas de la melancolía y las artes, cuyo contenido nocional, no menos que su significación expresiva, cambió sin duda, pero difícilmente podía perderse del todo. De ahí la probabilidad intrínseca de que los motivos característicos del grabado se expliquen o como símbolos de Saturno (o la melancolía) o como símbolos de la geometría.

I. Símbolos de Saturno o de la melancolía

Hemos hablado primero de los motivos vinculados a Saturno (o a la melancolía) —la cabeza apoyada, la bolsa y las llaves, el puño cerrado, el rostro oscuro[126]— porque se

contaban entre las características personales del melancólico, y porque todos ellos, en forma más o menos completa, se habían desarrollado en la tradición predureriana. Junto a esos motivos hay otros que, más que propiedades esenciales, son complementos externos de las figuras representadas, y que en algunos casos son ajenos a la tradición pictórica anterior.

El primero de esos motivos auxiliares es el perro, que en sí mismo era propio de las efigies típicas de eruditos. Su inclusión y la inversión de significado por la cual se convierte en compañero de sufrimientos de Melencolia se justifica, sin embargo, por varias consideraciones. No sólo se menciona en varias fuentes astrológicas como animal típico de Saturno[127], sino que en el Horapolo (la introducción a los *Misterios del alfabeto egipcio* que los humanistas veneraban casi con idolatría) se asocia con la disposición de los melancólicos en general, y de los eruditos y profetas en particular. En 1512 Pirckheimer había terminado una traducción del Horapolo del griego, y el propio Durero le había puesto ilustraciones; y, cosa curiosa, de este códice de producción conjunta se conserva precisamente la página (el dibujo de Durero L 83) donde está escrito que el jeroglífico de un perro significa entre otras cosas el bazo, los profetas y las «sacras literas» —ideas todas que desde la época de Aristóteles se asociaban estrechamente con el melancólico—, y que el perro, más inteligente y sensible que otros animales, tiene una naturaleza muy seria y puede ser víctima de la locura, y, como los pensadores profundos, tiende a estar siempre a la caza, husmeando dónde hay cosas e indagando en ellas[128]. «El mejor perro», dice un jeroglifista contemporáneo, es por lo tanto aquel «qui faciem magis, ut vulgo aiunt, melancholicam prae se ferat»[129]; cosa que se podría decir con toda justicia del perro del grabado de Durero.

El motivo del murciélago es totalmente independiente de imágenes. Su invención, en efecto, se debe puramente a una

tradición textual; y hasta en la *Mitología abreviada* de Ramler se sigue citando como animal simbólico de los melancólicos[130]. También se menciona en el Horapolo como signo del «homo aegrotans et incontinens»[131]. Además, sirvió a los humanistas del Renacimiento (para bien o para mal) como ejemplo de la vigilia nocturna o el trabajo de noche. Según Agrippa de Nettesheim su característica sobresaliente es la «vigilantia»[132]; según Ficino es un ejemplo y advertencia del efecto ruinoso y destructivo del estudio nocturno[133]; y (lo que quizá sea lo más notable) en la época antigua se llegaron a usar sus membranas para escribir» sobre todo para anotar hechizos contra el insomnio[134].

Finalmente, la marina con barquitos encaja también en el contexto de Saturno y la melancolía. Al dios que había huido por mar al Lacio le reconocían los astrólogos clásicos y árabes como «señor del mar y de los navegantes», por lo que a sus hijos les gustaba vivir cerca del agua y ganarse la vida con tales ocupaciones[135]. Y no es eso todo. Saturno —y, más concretamente, todo cometa que le perteneciera— era también responsable de las inundaciones y mareas altas; y no es aventurado decir que todo cometa que figure en una imagen de la melancolía tiene que ser uno de esos «cometas saturninos» de los que se afirma expresamente que amenazan al mundo con el «dominium melancholiae»[136]. No puede ser casual, pues, que sobre el mar de Durero luzca un arco iris, y que el agua haya anegado de tal manera la llana playa, que rodea los árboles entre las dos penínsulas luminosas; pues hasta en los textos cuneiformes babilónicos se daba por hecho indubitable que un cometa con la cabeza hacia la tierra anunciaba crecidas; y era el melancólico en particular el que podía pronosticar esas desdichas[137].

Sin embargo, estos fenómenos, en parte tristes, en parte amenazadores, están contrapesados por otros dos motivos[138] que significan paliativos contra Saturno y contra la melancolía. Uno es la guirnalda que ciñe la frente de la mujer. Aunque, en la historia de los tipos, esta guirnalda tiene su origen en el adorno del «homo literatus», y por lo tanto proclama los poderes intelectuales de Melencolia[139], de todos modos hay que entenderla también como antídoto contra la melancolía, porque está hecha de hojas de dos plantas que son de naturaleza acuosa y por lo tanto contrarrestan la sequedad terrosa del temperamento melancólico; esas plantas son el ranúnculo acuático (*Ranunculus aquaticus*) —que Durero ya había asociado con la combinación de «Auster», «Phlegma» y «Aqua» en su xilografía[140] para la obra de Conrad Celtes (figura 88) — y el berro común (*Nasturtium officinale*)[141]. El otro antídoto es el cuadrado del número cuatro, al parecer grabado en metal; gracias a la investigación pionera de Giehlow, ya no se puede poner en duda que ese motivo aparece no sólo como signo del lado aritmético del genio melancólico sino, sobre todo, como «cuadrado mágico» en el sentido original de esa expresión[142]. Es un talismán para atraer la influencia curativa de Júpiter; es el sustituto matemático, no pictórico, de aquellas imágenes de deidades astrales que recomendaban Ficino, Agrippa y todos los demás maestros de la magia blanca. De esta «mensula Jovis», que comprendía en sí misma todos los poderes beneficentes del «temperator Satumi», un autor del siglo XIV escribía: «El que la lleve, si tenía mala suerte la tendrá buena, si tenía buena la tendrá mejor»[143]; y en Paracelso leemos: «Este símbolo hace afortunado a su portador en todos sus tratos, y ahuyenta todo cuidado y temor»[144]. Durero no era aritmético, pero conocía perfectamente la significación del cuadrado mágico en la iatromatemática, y quizá sea ése el único aspecto de esta curiosa combinación de números que

pudiera haber atraído su atención y retenido su interés. Esto está claro, no sólo porque los cuadrados se reconocían como símbolos de los diversos planetas en una época en la que aún no se había entrado en los problemas aritméticos que suscitaban[145], sino también porque, como se ha descubierto recientemente, un hombre con quien es probable que Durero estableciera contacto personal era versado en los cuadrados planetarios: Luca Pacioli, a quien Durero pudo muy bien conocer en Bolonia, aunque no fuera allí expresamente para conocerle. En efecto, Pacioli había escrito en 1500 un tratado breve sobre los símbolos de los planetas. En él cita fuentes árabes, y da una versión del cuadrado de Júpiter que tiene la misma disposición de números —que no es la única posible, ni muchísimo menos[146]— que aparece en la *Melencolia I* de Durero[147].

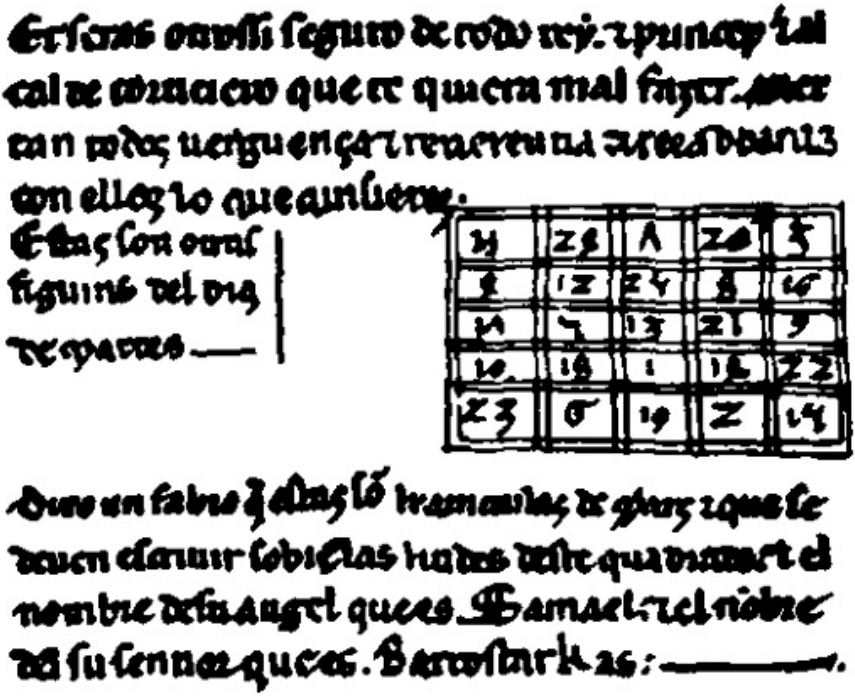


Ilustración 1. El cuadrado mágico de Marte. De un manuscrito español de hacia 1300. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Reg. lat. 1283.

Pero todos estos antídotos no son sino un débil expediente frente al destino real de la persona melancólica. Así como Ficino ya se había dado cuenta de que la entrega abnegada e incondicional a la voluntad de Saturno era, al fin y a la postre, no sólo la «ultima» sino la «optima ratio» para el hombre intelectual, así también Durero (como vemos por el rostro oscuro y el puño cerrado) crea una Melencolia cuyo destino triste pero sublime no puede, y quizá no debe, eludirse con paliativos, sean naturales o mágicos. Si el conflicto cósmico entre Saturno y Júpiter[148] abocaba algún día a una decisión final, para Durero no podía terminar con la victoria de Júpiter.

II. Símbolos geométricos

Los motivos que aún quedan por explicar son, como hemos apuntado ya, símbolos geométricos.

Eso se puede afirmar, sin ninguna reserva, de las herramientas y otros objetos que aparecen en la efigie de Geometría de la *Margarita philosophica* (figura 113), esto es, los astros del cielo, el edificio inacabado, el bloque de piedra, la esfera, el compás, la plantilla y la escuadra, el martillo, los materiales de escritura; pues la historia pictórica de todas esas cosas muestra que eran símbolos de una ocupación que practica «el arte de medir», ya como fin en sí, ya como medio para otros fines, siempre más o menos prácticos. El compás que Melencolia tiene en la mano simboliza, por así decirlo, el propósito intelectual unificador que gobierna la gran diversidad de herramientas y objetos que la rodean; y, si queremos subdividir, podemos decir que, junto con la esfera y los materiales de escritura, el compás significa la geometría pura; que el edificio en construcción, la plantilla, la escuadra y el martillo significan la geometría aplicada a la artesanía y la edificación; que los fenómenos astrales implican la geometría empleada con propósitos astronómicos o meteorológicos[149]; y

que, por último, el poliedro representa la geometría descriptiva: pues aquí, como en muchas otras representaciones contemporáneas, es a la vez un problema y un símbolo de la óptica geométricamente definida, y más concretamente de la perspectiva (figura 102)[150].

Pero también todos los demás objetos se pueden relacionar fácilmente con el «typus Geometriae» que muestra la xilografía de Estrasburgo. Garlopa y serrucho, clavos y pinzas, y quizá el objeto casi oculto, que en general se califica de clister[151], pero que más verosímilmente es un fuelle: todos esos objetos sirven simple mente para engrosar el inventario de constructores, ebanistas y carpinteros, que también utilizan la piedra de afilar, redondeada y pulida por el cantero[152]. Algunos han querido atribuirles hasta el crisol con las tenacillas[153], pero nosotros preferimos atribuírselos al arte más delicado del orfebre[154] o a la alquimia, el arte negro vinculado no a la geometría, sino a la melancolía saturnina[155]. El libro expande el simbolismo del compás, la esfera y los materiales de escritura, en el sentido de subrayar la teoría, más que la aplicación, de la geometría; y es evidente que, como instrumentos para medir el tiempo y el peso, la balanza y el reloj de arena (con su campana acompañante)[156] pertenecen también al cuadro general de «Geometría». Ya Macrobio había definido el tiempo como una «certa dimensio, quae ex caeli conversione colligitur» (mostrando así su relación con la astronomía)[157]; y, en lo que se refiere al pesaje, en una época que no había desarrollado aún la idea de la física experimental, se contaba tan positivamente como una de las funciones de la geometría que un famoso recordatorio de las siete artes liberales le daba el «ponderare» como tarea principal:

Gram loquitur, Dia vera docet, Rhe verba colorat,

Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, As colit astra[158].

Sabemos también, de sus propios labios, que el propio Durero pensaba que la actividad puramente manual de las artes menores era geometría aplicada, exactamente del mismo modo que la tradición representada en las xilografías que acabamos de estudiar[159]. En el prólogo a sus *Instrucciones sobre la medición*, en el que trabajaba por entonces[160], escribía:

> Espero, por consiguiente, que ninguna persona razonable me reproche mi empresa, pues está hecha con buena intención y pensando en todos los amantes del arte; y puede ser útil no sólo para los pintores, sino también para los orfebres, escultores, canteros y carpinteros, y todos cuantos necesitan mediciones[161].

Quizá tampoco sea mera casualidad que en un borrador de esa misma introducción Durero pusiera juntos «el cepillar y el tornear», de la misma manera que la garlopa y la esfera torneada reposan juntas en el grabado[162].

III. Símbolos de Saturno o de la melancolía combinados con símbolos geométricos: en relación con la mitología y la astrología; en relación con la epistemología y la psicología

Hasta aquí, en consonancia con la dualidad correspondiente en el desarrollo de los tipos, hemos buscado el contenido nocional de *Melencolia I* por dos caminos totalmente separados. Pero sería sorprendente, y haría parecer el logro de Durero como algo accidental, o cuando menos arbitrario, que una dualidad que parece haber sido tan completamente resuelta en cuanto a la forma no poseyera también unidad en lo tocante al significado; o que la audaz empresa de caracterizar a la Melancolía como Geometría, o a la Geometría como Melancolía, no revelara en última instancia una afinidad interna entre los dos temas. Y, en efecto, parece existir esa afinidad.

El ejemplo occidental más antiguo (y, al mismo tiempo, más completo) de las ya mencionadas series de imágenes de los «hijos de los planetas»[163] es, como se recordará, el ciclo de pinturas del Salone de Padua. Conservando la forma científicamente tabulada de los manuscritos islámicos, pero esencialmente occidental en cuanto al estilo, muestra las ocupaciones y características de todas las personas cuyo nacimiento y destino están gobernados por un determinado planeta. Entre los regidos por Saturno —a quien se representa como rey «silencioso»[164]— hay un hombre atormentado por la enfermedad y la melancolía, y cojo de una pierna, con la cabeza apoyada en una mano; hay un erudito, sentado, pero con el brazo en la misma postura típica, cuya doble significación —dolor y reflexión— se reparte así entre los dos; y hay además un curtidor, un carpintero, un avaro enterrando su tesoro, un cantero, un campesino, un afilador, un jardinero y numerosos ermitaños (figuras 32 y 34).

Vemos, pues, que la mayoría de esos símbolos ocupacionales cuya presencia en el grabado dureriano de Melencolia ha parecido hasta ahora sólo explicable en términos del «arte de medir» tienen también cabida en el mundo de Saturno; pues, en tanto en cuanto prácticos y manuales, los oficios representados en el grabado de Durero no pertenecen sólo a ese grupo que hemos visto ilustrado en la xilografía de «Geometría» de la *Margarita philosophica*, sino también a ese otro que los escritos sobre los planetas catalogan como «artificia Satumi», a saber, los oficios del «carpentarius», del «lapicida», del «cementarius», del «edificator edificiorum», oficios todos citados por Abū Ma'šār, Alcabitius, Ibn Ezra y los demás como típicamente saturninos[165], ya que más que otros tienen relación con la madera y la piedra. Ya que es la serie del Salone la que muestra en acción no sólo las herramientas de los canteros y de los trabajadores de la madera, sino también la piedra de

afilar (muy infrecuente en otros lugares), es concebible que esos frescos ejercieran una influencia directa sobre el programa del grabado, tanto más cuanto que sabemos que Willibald Pirckheimer pasó más de tres años estudiando en Padua; y parece ser que el propio Durero visitó esa ciudad[166].

Sin embargo, no es sólo (por así decirlo) una relación sustancial de materiales, . basada en la atención a la piedra y la madera, lo que enlaza los oficios saturninos del Salone con los oficios correspondientes de las imágenes no astrológicas de diferentes tipos de trabajo. También el principio intelectual, el fundamento teórico que subyace a esa actividad práctica —en otras palabras, la propia geometría— se ha considerado parte del protectorado de Saturno; y los instrumentos y objetos más científicos, no menos que los útiles más ordinarios del grabado de Durero, adquieren con ello la extraña ambivalencia que sanciona, podríamos decir, el vínculo entre la geometría y la melancolía.

Cuando las siete artes liberales, que Marciano Capela consideraba todavía «ministrae» de Mercurio, empezaron a repartirse entre los siete planetas, a Saturno se le concedió primero la astronomía, porque, según lo expresó Dante, era «la más alta» y «la más segura» de dichas artes[167]. Este sistema, casi universalmente reconocido en la Edad Media, se modificó después, de forma que Saturno, en lugar de la astronomía, adquirió la geometría, que anteriormente había tenido por patronos a otros planetas: Marte, Júpiter y, señaladamente, Mercurio. Cuándo y dónde sucedió eso, y si en ello influyeron o no ciertas especulaciones de la psicología escolástica[168], son preguntas a las que no cabe dar una respuesta definitiva; pero aun sin esa influencia sería comprensible la alteración, porque el antiguo dios de la tierra con quien en un principio se había relacionado la medición de los campos, el dios en cuyo templo romano había colgada una balanza[169], el

dios que, como «auctor temporum», gobernaba la medición del tiempo[170] no menos que la del espacio, este antiguo dios de la tierra podía recabar para sí el patrocinio de la geometría en su sentido más amplio desde el momento en que las traducciones de Abū Ma'šār que circulaban en Occidente habían dado a la afirmación bastante vaga del autor árabe «significa la evaluación (o determinación) de las cosas», un sentido mucho más preciso, traduciéndola en una ocasión por: «significat… quantitates sive mensuras rerum», y en otra incluso: «eius est… rerum dimensio et pondus».

Para llegar al punto de equiparar a Saturno con la geometría bastaba aplicar conscientemente esos atributos al sistema de las siete artes liberales; y lo curioso es que no mucho tiempo antes de Durero esa equiparación se había difundido ampliamente en palabras e imágenes, sobre todo en Alemania. Así, la imagen de Saturno en el manuscrito de Tübingen (figura 41) —un retrato muy normal de los «hijos de Saturno», que caracteriza a los nacidos bajo Saturno según era habitual, como campesinos pobres, panaderos, tullidos y delincuentes — atribuye al dios, además de su pala y su pico, un compás, desde luego bastante mal dibujado[171]. El mismo manuscrito, en las imágenes que ilustran la relación de las siete artes liberales con los planetas, atribuye a Saturno el gobierno de la geometría[172]; un códice algo posterior de Wolfenbüttel llega a incluir entre sus seguidores a un fraile mendicante que va inequívocamente equipado con un compás gigantesco (figura 42)[173]. En la cabecera se da una explicación de esta figura; dice así: «El planeta Saturno nos envía el espíritu que nos enseña la geometría, la humildad y la constancia» (el fraile mendicante representa esos tres dones). Y un almanaque impreso en Nuremberg sólo un año después del grabado de Durero dice a propósito de Saturno: «De las artes significa la geometría»[174].

Así pues, también desde un punto de mira astrológico tenía razones Durero (o su asesor) para considerar provincia de Saturno todo lo incluido en la idea de geometría; y cuando el artista fundió el tradicional «typus Acediae» con el igualmente tradicional «typus Geometriae» en una unidad nueva, todos esos símbolos del trabajo pudieron entenderse, dentro de esa unidad, como símbolos tanto de la geometría como de la melancolía, puesto que era Saturno el que gobernaba una y otra por entero.

Ni que decir tiene que hay una vasta diferencia entre la aparición ocasional de un melancólico o un geómetra entre campesinos, tullidos y delincuentes en una de las imágenes de hijos de Saturno, y la fusión hecha por Durero de la tríada Saturno, Melancolía y Geometría en una figura simbólica unificada. Pero esta síntesis, una vez establecida, influyó fortísimamente en los desarrollos posteriores, y aun conservó su fuerza cuando, formalmente considerada, volvió a escindirse. Aparte de las imitaciones directas y elaboraciones de las que hablaremos más adelante[175], y aparte, también, del efecto que un grabado nacido de una fusión de efigies de las artes liberales y efigies de los cuatro temperamentos estaba llamado a ejercer a su vez sobre las imágenes de las artes[176], sigue siendo un hecho que, aun allí donde no podemos probar la influencia directa de Durero, podemos detectar el desarrollo de su pensamiento: por ejemplo, en las mediocres xilografías de un compendio de las reglas de salud salernitanas —totalmente carente de originalidad así en su redacción como en sus ilustraciones—, que muestran al melancólico ante la tabla de dibujo de un geómetra (ilustración 2, pág. 372)[177]. Pero la fusión dureriana de las ideas de Melancolía, Saturno y «Artes Geometricae»[178] está corroborada e ilustrada de forma notable por una xilografía de gran tamaño dibujada por el pintor de Hesse Hans Döring y publicada en 1535 (figura 115)[179].

Esta xilografía era la portada de un libro sobre obras defensivas, y por lo tanto pretendía exaltar el arte de «castra moliri» y «loca tuta circumfodere». Para llevar a cabo esa tarea, sin embargo, al artista no se le ocurrió nada mejor que reducir el contenido de la *Melencolia I* de Durero a una fórmula universalmente comprensible, lo que exigía a la vez comprimir y ampliar. En su imagen, que está descrita expresamente como *Melankolya* en la página 4 del texto, se reúnen las herramientas del grabado de Durero (exceptuando la piedra de afilar, el bloque, la escala, el cuadrado mágico, la balanza y el reloj de arena, pero añadiendo un mallo y una lámpara de soldar)[180] sobre un plinto moldurado, que probablemente representa las «loca tuta»; y encima de una esfera colocada en el centro aparece sentada una figurita con alas que, examinada con más atención, resulta ser una síntesis de Melencolia y su *putto*: la posición y aire infantil de éste, el gesto pensativo, el libro y el compás de aquélla. La esfera, sin embargo, ostenta el signo de Saturno; y, por encima de todo ello, copiado exactamente del grupo de imágenes planetarias de 1531 de George Pencz (antes atribuido a Hans Sebald Beham), el mismísimo devorador de niños rueda furiosamente en su carro tirado por dragones. Abajo hay una tabla con una inscripción que pretende subrayar aún más la relación de la imagen con Saturno:

Grandaeuus ego sum tardus ceu primus in Orbe
omnia consternens quae jam mihi fata dedere
falce mea, ne nunc in me Mavortius heros
bella ciet: loca tuta meis haec artibus usus
circumfossa iacent, sed tu qui castra moliris
valle sub angusta circundare. Respice, quaeso,
ordine quo posset fieri; puer ille docebit:
hoc beo quos genui ingenio, hac uirtute ualebunt[180a].

Martín Lutero dijo una vez: «La medicina hace enfermos a los hombres, la matemática tristes, la teología malos»[181]. En lo tocante, al menos, a la matemática, este epigrama encierra un germen de psicología seria y comprobada, pues, mientras que la broma de Lutero contra las otras dos ciencias se limita a afirmar que consiguen justamente lo contrario de lo que pretenden, de la matemática no dice, como sería de esperar por el esquema, que haga a los hombres necios o los confunda, sino que los hace tristes. Esta llamativa declaración se puede explicar por la existencia de una teoría que vinculaba la matemática con la melancolía: no un mito vestido de astrología, sino una teoría psicológica fundada en la epistemología. Los principales mantenedores de esta tesis fueron los dos grandes escolásticos Raimundo Lulio y Enrique de Gante.

Raimundo Lulio, en su *Tractatus novus de astronomia* (1297)[182], sacó su información de compendios árabes, por lo que su Saturno —de naturaleza a la vez terrosa y acuosa— es esencialmente maligno, y confiere a sus hijos melancolía, por sus pesadas disposiciones. Por otra parte, también les da buena memoria, firme adhesión a sus principios, conocimiento profundo y voluntad de acometer grandes obras de construcción; todo, en fin, lo que Abū Maʿšār y los restantes astrólogos de la misma tendencia habían atribuido a Saturno. Pero Raimundo era buen conocedor de Aristóteles, y, no contento con repetir esos predicados astrológicos —de cuya verdad no dudaba por un instante—, se propuso demostrarlos científicamente hasta el último detalle. Así, atribuyó la inclinación del hombre saturnino a las «species fantásticas et matemáticas» —así como su buena memoria— en parte al hecho de que el agua era una sustancia impresionable y la tierra una sustancia sólida que conservaba largo tiempo todas las impresiones recibidas[183]; y en parte a la especialísima correspondencia («concordia») entre la melancolía y la imaginación.

> Reciben [los hijos de Saturno] fuertes impresiones de su imaginación, que está más estrechamente vinculada a la melancolía que a ninguna otra complexión. Y la razón de que la melancolía tenga una correspondencia y relación más estrecha con la imaginación que ninguna otra complexión está en que la imaginación considera la medida, la línea, la forma y el color[184], que se conservan mejor en el agua y en la tierra, porque esos elementos poseen una sustancia más densa que el fuego y el aire[185].

Uno de los mayores pensadores del siglo XIII, Enrique de Gante, se dejó inspirar por reflexiones muy diferentes y mucho más profundas. Él también parte del supuesto (que en sus orígenes se remonta a la *Ética a Nicómaco*) de que existe una relación sustancial entre la melancolía y la imaginación[186]. Pero mientras que Lulio, pensando en términos astrológicos e interpretando la melancolía con arreglo a la doctrina de las complexiones, inquiere en la influencia de una cierta disposición humoral sobre una facultad intelectual, Enrique de Gante, argumentando desde premisas puramente filosóficas y concibiendo la melancolía como un oscurecimiento del intelecto, inquiere en la influencia de un cierto estado de las facultades intelectuales sobre la vida emocional. El primero se pregunta por qué los melancólicos (en el sentido humoral) son particularmente imaginativos, y por lo tanto aptos para la matemática. El segundo se pregunta por qué los hombres particularmente imaginativos, y por lo tanto de inclinación matemática, son melancólicos; y encuentra la respuesta a esa pregunta en la circunstancia de que una disposición preponderantemente imaginativa conduce, en efecto, a una capacidad marcada para la matemática, pero al mismo tiempo incapacita a la mente para la especulación metafísica. Esta limitación intelectual, y la sensación resultante de apri-

sionamiento entre unos muros cerrados, hace melancólicas a esas personas. Según Enrique de Gante hay dos clases de hombres, que difieren en la naturaleza y limitaciones de sus facultades intelectuales. Están los dotados de capacidad para el razonamiento metafísico; sus pensamientos no están dominados por su imaginación. Y están los que sólo pueden concebir una idea cuando ésta es tal que la imaginación la pueda acompañar, cuando se puede visualizar en términos espaciales. Son incapaces de aprehender que no haya espacio y tiempo fuera del mundo, ni pueden creer que haya en el mundo seres incorpóreos, seres que no están ni en el espacio ni en el tiempo:

> Su intelecto no puede liberarse de los dictados de su imaginación… todo aquello que piensan ha de tener extensión o, como el punto geométrico, ocupar una posición en el espacio. Por eso esas personas son melancólicas, y son los mejores matemáticos, pero los peores metafísicos; pues no pueden elevar la mente por encima de las nociones espaciales en las que se basa la matemática[187].

IV. Arte y práctica

La geometría era la ciencia por antonomasia para Durero, lo mismo que para su época[188]. Así como uno de sus amigos, probablemente Pirckheimer, había dicho que el mismo Dios tenía la medida en tan alta estima que había creado todas las cosas conforme a número, peso y medida[189], así Durero, haciéndose eco conscientemente de las mismas palabras —platonizantes— de la Escritura (Sabiduría, 11, 21)[190], escribió de sí mismo esta altiva declaración: «Y haré de la medida, el número y el peso mi objetivo»[191].

El «objetivo» aquí mencionado era el libro de Durero sobre la pintura, y la suma de lo que había de basarse en la me-

dida, el número y el peso era lo que Durero llamaba «arte» en su sentido más significativo, la «recta ratio faciendorum operum», como Felipe Melanchthon, parafraseando a Santo Tomás de Aquino, había definido la idea de arte[192]. Luego que regresó de su segunda visita a Italia, Durero se consagró a enseñar a los artistas alemanes esa «ratio», esto es, el arte de la medida, la perspectiva y cosas semejantes; pues pensaba que era eso lo que hasta entonces les había faltado a los artistas alemanes[193], y lo único que podía excluir la «falsedad» de una obra de arte. Sólo eso podía dar a los artistas el dominio de la Naturaleza y de su propio trabajo. Sólo eso los salvaba de lo «aproximado»; sólo eso —después de la gracia de Dios— daba a la facultad artística esa cualidad insobornable que Durero llamaba «poder». «Item, la otra parte muestra cómo se ha de educar al joven en el temor de Dios y con cuidado, de modo que ganando gracia adelante con fuerza y poder en el arte racional»[194]. Así dice Durero en el primer esquema completo de su libro sobre la pintura, escrito en una época en la que todavía no podía imaginar que con el paso de los años ese libro quedaría reducido a dos tratados matemáticos en el más estricto sentido. No se cansaba nunca de predicar que ese «poder» creador, que para él era la esencia del genio artístico, iba ligado a la posesión de «arte»; es decir, al conocimiento basado en última instancia en la matemática.

> Cuando hayas aprendido a medir bien… ya no será necesario que siempre lo midas todo, porque tu arte adquirido habrá habituado a tu vista a medir con exactitud, y tu mano adiestrada te obedecerá. De ese modo el poder del arte alejará el error de tu obra y evitará que cometas equivocaciones… y con ello tu obra parecerá artística y agradable, poderosa, libre y buena, y será alabada por muchos, porque habrá corrección en ella[195].

El «poder», pues, es lo que Durero consideraba fin y esencia de la capacidad artística; y con ello la frase, aparentemente casual, «las llaves denotan poder» adquiere un sentido nuevo y más profundo. Si, como hemos visto, la Melancolía de *Melencolia I* no es una Melancolía ordinaria sino una Melancolía «geométrica», una «Melancholia artificialis», ¿no será quizá que el «poder» que se le atribuye no sea el poder ordinario de la persona saturnina, sino el poder especial del artista, basado en la «recta ratio faciendorum operum»? ¿No es la propia Melencolia el genio que preside el arte? Eso queremos creer, porque es esencialmente improbable que Durero hubiese deseado dotar a un ser, claramente reconocible como personificación de la geometría, de poder en el sentido de poderío político o influencia personal. Y tenemos tanta mayor razón para creerlo cuanto que Durero estaba también acostumbrado a asociar las riquezas —simbolizadas por la escarcela, el atributo aparentemente todavía más «incidental» del melancólico saturnino— con la idea del logro artístico. Así como la posesión de «poder» es el objetivo ideal del artista sobresaliente, así son las «riquezas» su recompensa legítima y ordenada por Dios: una recompensa que hace muchos cientos de años se concedía a los grandes maestros del pasado, y que los artistas de su época debían esperar, y, en caso de necesidad, exigir:

> Pues [los reyes poderosos] hacían ricos a los mejores artistas y los honraban. Pues pensaban que los muy sabios ostentaban una semejanza con Dios,[196]… Item, que a un artista tan excelente se le pague mucho dinero por su arte, y que ninguna cantidad sea demasiado grande, es piadoso y bueno[197].

Durero, por lo tanto, entendía el poder y las riquezas en un sentido específica mente profesional, y en un sentido inseparablemente ligado a la idea del Arte, y por lo tanto a la edu-

cación matemática; para el verdadero artista —aquel cuya obra se basa en una penetración consciente en los principios teóricos de la producción— el poder es un objetivo, y las riquezas un derecho legítimo.

Pero el arte basado en la medida, el peso y el número, tal y como se encarna en la figura de la Melencolia dureriana, seguía siendo para Durero uno solo de los requisitos del logro artístico, una sola de las condiciones del poder artístico. Por muy alto que situara la «ratio», muy al estilo del Renacimiento, no era menos hombre del Renacimiento al afirmar que ninguna percepción teórica era útil sin el dominio de la técnica, ninguna «buena razón» sin «libertad de la mano», ningún «arte racional» sin «práctica diaria». «Las dos cosas deben ir de la mano»[198], dice en un esbozo preliminar de su doctrina de la proporción; pues aunque, como todos los pensadores del Renacimiento (basta recordar la frase de Leonardo de Vinci: «La scientia è il capitano e la pratica sono i soldati»)[199], veía en el Arte el principio supremo y rector del afán creador —de suerte que la práctica sin arte le parecía corrupción y cautiverio—, aun así tenía que reconocer que «sin práctica»[200] el arte, según él lo entendía, «permanece oculto», y que teoría y práctica deben ir juntas, «para que la mano pueda hacer lo que la voluntad pretende»[201]. Ahora bien, si la figura de Melencolia significa el Arte *que genera* poder, se plantea una cuestión: su homologa no intelectual, la Práctica *que revela* poder, ¿no habrá también, quizá, recibido su parte en el grabado de Durero?

Y, en efecto, así parece; pues si, partiendo de nuestra impresión puramente visual, tuvimos que interpretar el *putto* escritor como figura contrastante con Melencolia, ahora podemos, por así decirlo, poner nombre a ese contraste y sugerir que el niño significa «la práctica». Este niño está sentado casi en la misma postura que la mujer, y sin embargo —casi hasta

el punto de la parodia— invierte el aspecto de ella en todos los detalles: ojos no vagabundos sin objeto en las alturas sino clavados con afán en la pizarra, manos no ociosas ni cerradas sino activamente ocupadas. El *putto* (también alado, pero con todo y con eso sólo un pequeño ayudante, que ofrece la mera actividad manual a cambio del poder de la mente) bien puede ser un ejemplo de actividad sin pensamiento, como la propia Melencolia es un ejemplo de pensamiento sin actividad. Él no participa en la creación intelectual, pero tampoco comparte el suplicio aparejado a esa creación. Si el Arte se siente enfrentado a límites infranqueables, la ciega Práctica no es consciente de limitaciones. Incluso cuando, en la hora menos auspiciosa de Saturno, «Ars» y «Usus» se han separado —tal es la hora que vemos en la composición, pues la figura principal está demasiado perdida en sus propios pensamientos para atender a la actividad del niño[202]—, e incluso cuando el propio Arte se ve vencido por el abatimiento, la Práctica puede seguir entregándose a una actividad que ni tiene objeto ni razona[203].

Ese admirable aguafortista y grabador que fue Alexander Friedrich nos ha mostrado que no es ésta una interpretación meramente arbitraria[204]; pues él señala que el útil de escritura que el *putto* de Durero maneja con tanto afán y tan escasa reflexión es en realidad el instrumento específico del propio artista, a saber, un buril, con su distintivo mango y su acanaladura para la inserción de la fina punta cuadrada, aquí aplicada de la manera más impropia. Se da la circunstancia, además, de que la conexión que descubrimos en el grabado de Durero de la teoría y la práctica con el éxito ideal y material se puede descubrir también en otras representaciones simbólicas o esquemáticas del logro artístico, como por ejemplo en la portada grabada de Hendrick Hondius para su conocida colección de retratos de pintores holandeses, que casi se po-

dría tomar como una versión más positiva del programa de Durero (figura 116)[205]. Muestra dos figuras desnudas alegóricas, una con paleta, pinceles y caduceo, que significa la «Pictura», y otra con instrumentos matemáticos, que significa la «Optica»; aunque no están hundidas en la depresión como la Melencolia de Durero, las dos mujeres parecen contentarse con contemplar su propia excelencia, mientras que por encima de ellas vemos a dos *putti* afanosamente ocupados en trabajos prácticos, que representan el «assiduus labor»[206]. Los dos factores del logro creador que Durero concibió en toda la complicada tensión de su relación se muestran aquí en amistoso acuerdo; pero siguen siendo los dos mismos factores, y siguen estando en la misma relación de superior e inferior: el Arte teórico (aquí escindido en dos formas) y la Práctica activa y afanosa. La analogía va incluso un paso más allá; pues, así como Durero nos mostraba el objetivo y recompensa del empeño artístico en forma de llaves y escarcela (interpretación que aquí se refuerza), así Hondius nos muestra en la parte baja de la composición el «fructus laborum». Hay que reconocer que existen dos diferencias significativas. Lo que los hombres del barroco temprano consideraban el objetivo supremo del artista, después de las riquezas significadas por las monedas de oro, ya no era el poder dado por Dios, sino la celebridad ganada en el mundo, ilustrada por la palma y los laureles, y subrayada por la Fama con su trompeta[207]. Y mientras que Hondius, llevado de su optimismo, veía el objetivo como indiscutiblemente alcanzable, Durero, al ilustrar el desdichado momento en que la Práctica y el Arte se han separado, pone en cuestión —y momentáneamente incluso niega— el valor de alcanzar el éxito y verse recompensado por ello. Esa es la verdadera significación de un elemento pictórico que a primera vista parece pensado meramente para comunicar un cierto estado de ánimo: nos referimos al hecho

de dar tanto a la escarcela como al manojo de llaves (las «riquezas» y el «poder», como él mismo había dicho) un aire de confusión y abandono; en otras palabras, de cosa no utilizada o inalcanzable.

c) La significación de Melencolia I

No cabe duda de que la idea expresada por Enrique de Gante nos acerca mucho al núcleo del significado auténtico de Melencolia. Ésta es sobre todo una Melancolía imaginativa, todos cuyos pensamientos y acciones se desarrollan en los ámbitos del espacio y la visibilidad, desde la reflexión pura sobre la geometría hasta la actividad en los oficios menores; y es aquí donde mejor recibimos la impresión de un ser a quien su ámbito asignado le parece intolerablemente restringido: de un ser cuyos pensamientos «han alcanzado el límite».

Y con esto llegamos a una última cuestión vital, a saber, la actitud básica hacia la vida que subyace al grabado de Durero, con la interminable complicación de su linaje, su fusión de tipos más antiguos, su modificación —mejor sería decir su inversión— de formas de expresión más antiguas, y su desarrollo de un esquema alegórico: la cuestión de la significación fundamental[208] de *Melencolia I*.

Los cimientos sobre los que se alzó la idea de Durero habían sido puestos, huelga decirlo, por la doctrina de Ficino. La revolución que había rehabilitado la «pessima complexio» y «corruptio animi» como fuente de todo logro creador, y convertido al «planeta más maléfico» en «iuvans pater» de los hombres intelectuales, se había producido, como hemos visto, en la Florencia de los Médicis. Sin ella, a un artista norteño, aun concediendo todas las semejanzas astrológicas entre Saturno y la geometría, le habría faltado el impulso necesario para demoler las barreras de revulsión y temor que tuvieron oculta la «Melancholia generosa» durante cientos de años,

para reemplazar la imagen de la hilandera ociosa por la del arte saturnino de la medición, y para transformar en expresiones de sentimiento y en símbolos de ideas abstractas todos los signos tradicionales de la enfermedad melancólica y todos los atributos tradicionales del temperamento melancólico. Pero más allá de esta conexión general —casi podríamos decir la conexión «atmosférica»— el *De vita triplici* difícilmente pudo influir en la composición del grabado, pues la idea misma que es más esencial en la composición de Durero, a saber, la interpenetración integral de las ideas de melancolía y geometría (en su sentido más amplio), no sólo era extraña al sistema de Ficino, sino que de hecho la contradice.

Ficino había sentido un interés entusiasta por muchos aspectos tanto del mundo del hombre como del universo, y los había incluido en la estructura de su doctrina; pero hubo un ámbito en el que no entró, y que de hecho desdeñó realmente: el ámbito de la «visibilidad en el espacio», que fue el telón de fondo tanto de los descubrimientos teóricos de la matemática como de las conquistas prácticas de las artes manuales. Este florentino, que vivió tan cerca del arte del Renacimiento, y de su teoría del arte, basada en las matemáticas, no parece haber participado ni emocional ni intelectualmente en la reconstrucción de esa esfera de la cultura. Su doctrina platónica de la belleza desatendía por completo las obras de manos humanas, y habría de transcurrir más de un siglo para que la doctrina se transformara de filosofía de la belleza en la naturaleza en filosofía del arte[209]. Su teoría de la cognición apenas mira de pasada al conocimiento matemático, y la dietética y la morfología de su *De vita triplici* son la dietética y la morfología de un literato genial. Para Ficino los intelectos creadores —aquellos cuyos esfuerzos son protegidos en sus comienzos por Mercurio y guiados en su desarrollo por Saturno— son los «literarum studiosi», es decir, los humanis-

tas, los videntes y poetas, y sobre todo, claro está, «los que se dedican incesantemente al estudio de la filosofía, volviendo su mente del cuerpo y las cosas corpóreas a las incorpóreas»[210]; en otras palabras, de ningún modo los matemáticos, y menos aún los artistas practicantes[211]. Por consiguiente, en su jerarquía de las facultades intelectuales no coloca la «vis imaginativa» (la facultad más baja, directamente ligada al cuerpo por el «spiritus»)[212] bajo Saturno. Como leemos en el libro tercero del *De vita triplici*, la «imaginatio» tiende hacia Marte o el Sol, la «ratio» hacia Júpiter, y sólo la «mens contemplatrix», que conoce intuitivamente y trasciende el raciocinio discursivo, tiende hacia Saturno[213]. El sublime y siniestro nimbo que Ficino teje en torno a la cabeza del melancólico saturnino no tiene nada que ver, por lo tanto, con los hombres «imaginativos»; éstos, cuya facultad predominante no es más que un recipiente capaz de acoger las influencias solares o marciales, no se cuentan, en su opinión, entre los espíritus «melancólicos», los capaces de inspiración; Ficino no admite en la ilustre compañía de los saturninos a un ser cuyos pensamientos se mueven meramente dentro de la esfera de las formas visibles, mensurables y ponderables; y él habría cuestionado el derecho de semejante ser a llamarse «Melencolia».

En Enrique de Gante sucede lo contrario. Enrique de Gante sólo considera melancólicas a las naturalezas imaginativas, en particular las dotadas de talento matemático; y hasta ahí su visión se acerca bastante más a la de Durero. Tampoco es imposible que las ideas de Enrique hicieran mella en Durero, pues nada menos que un Pico della Mirandola había resucitado esas tesis en su *Apología*[214] recordándoselas de ese modo a muchos otros humanistas, alemanes incluidos[215]. Pero, si la teoría de Ficino no concuerda con la orientación del grabado de Durero porque su idea de la melancolía no

guarda relación con la idea de la matemática, la de Enrique de Gante no concuerda con ella porque su idea de la melancolía guarda una relación demasiado estrecha con la idea de la matemática. Desde el punto de vista de Ficino, la designación «Melencolia» no estaría justificada, porque él consideraba que en principio ningún matemático tenía acceso a la esfera de la melancolía (inspirada). Desde el punto de vista de Enrique, la letra numeral «I» estaría de más, porque él consideraba que en principio ningún no matemático descendía a la esfera de la melancolía (no inspirada). Ficino, que veía en la melancolía el escalón más alto de la vida intelectual, pensaba que comenzaba allí donde acababa la facultad imaginativa, de suerte que sólo la contemplación, ya no aherrojada por la imaginación, merecía el título de melancolía. Enrique de Gante, que seguía concibiendo la melancolía como un «modus deficiens», pensaba que tan pronto como la mente se eleva sobre el nivel de la imaginación la melancolía deja de afectarla, de suerte que la contemplación ya no aherrojada por la facultad imaginativa podía reclamar para sí el título de «philosophia» o «theologia». Si un artista hubiera querido realmente dar expresión a ese sentimiento de «haber alcanzado un límite» que parece formar la base de la estrecha relación existente entre las ideas de la melancolía de Enrique de Gante y de Durero, ciertamente podría haber titulado su obra *Melencolia*, pero no *Melencolia I*.

Implícitamente se supone que lo que falta en buena lógica para completar la secuencia iniciada por *Melencolia I*[216] no es ni una representación de los otros tres temperamentos para componer un grupo de las «cuatro complexiones», ni tampoco una imagen de la enfermedad que contrastase la «melancholia adusta» con la «melancholia naturalis». Más bien lo que falta es la representación de una condición intelectual que signifique el peldaño siguiente de la cognición dentro de

la escala de la melancolía; una *Melencolia II* en contraste con *Melencolia I*, que revelase no un estado de trastorno completo, sino, al contrario, un estado de relativa liberación. Es aquí donde reside la grandeza del logro de Durero; en haberse remontado sobre las distinciones médicas con una imagen que reúne en una única totalidad, llena de vida emocional, los fenómenos a los que las ideas establecidas de temperamento y enfermedad habían despojado de vitalidad; en haber concebido la melancolía de los hombres intelectuales como un destino indivisible en el que las diferencias de temperamento, enfermedad y estado de ánimo melancólicos se desvanecen, y así el dolor caviloso como el entusiasmo creador son extremos de una misma y única disposición. La depresión de *Melencolia I*, reveladora a la vez de la oscura condena y la oscura fuente del genio creador, está más allá de todo contraste de salud y enfermedad; y si quisiéramos descubrir su contrario tendríamos que buscarlo en una esfera en donde falte igualmente ese contraste: en una esfera, pues, que admita diferentes formas y grados dentro de la «melancholia generosa».

¿Cómo hemos de imaginar, pues, esa gradación?[217] El neoplatónico Ficino, según sabemos, tenía la melancolía inspirada en tal honor que, dentro de la jerarquía ascendente de las facultades del alma, «imaginatio», «ratio» y «mens contemplatrix», la emparejaba únicamente con la más alta, con la mente contemplativa. Enrique de Gante, en cambio, colocaba la melancolía no inspirada tan abajo que únicamente se la podía emparejar con el grado más bajo, la imaginación. Ficino tenía por imposible que la mente imaginativa se elevara a la melancolía, Enrique tenía por imposible que la mente melancólica se elevara por encima de la imaginación. Pero ¿y si alguien tuviera la osadía de ensanchar la idea de melancolía inspirada de modo que diese cabida a una forma racional y una forma imaginativa además de una forma contemplativa?

Surgiría entonces una visión que reconocería dentro de la melancolía misma una fase imaginativa, otra racional y otra contemplativa, interpretando con ello, por así decirlo, la jerarquía de las tres facultades del alma como tres formas igualmente inspiradas de melancolía. Entonces la *Melencolia I* de Durero, al retratar una «melancholia imaginativa», representaría en realidad el primer estadio de una ascensión que pasaría por *Melencolia II* («melancholia rationalis») para llegar a *Melencolia III* («melancholia mentalis»).

Ahora sabemos que hubo una tal teoría de gradación[218], y que su inventor no fue otro que Agrippa de Nettesheim, el primer pensador alemán que adoptó en su totalidad las enseñanzas de la Academia florentina y las comunicó a sus amigos humanistas. Él fue, por así decirlo, el mediador predestinado entre Ficino y Durero[219].

Karl Giehlow, a pesar de que conocía bien todas las partes pertinentes del *Occulta philosophia* impreso[220], por alguna razón no supo ver lo que había de esencialmente nuevo en la teoría de Agrippa, o captar plenamente su especial significación para explicar la letra numeral de *Melencolia I*; del mismo modo, otras interpretaciones posteriores han sido igualmente inadecuadas por no seguir la línea de investigación que Giehlow sugería. Había que reconocer, porque el propio Agrippa lo dice, que la edición impresa del *Occulta philosophia* que apareció en 1531 contenía bastantes cosas más que la versión original concluida en 1510[221], por lo cual no estaba claro si las partes pertinentes no eran adiciones posteriores, en cuyo caso sería imposible contarlas como fuentes del grabado de Durero. Pero la versión original del *Occulta philosophia*, que se creía perdida, sí sobrevivió, como ha demostrado Hans Meier, en el propio manuscrito que Agrippa envió a su amigo Trithemius, que estaba en Würzburg, en la primavera de 1510[222]. Pisamos, pues, terreno firme; y en esta versión ori-

ginal los dos capítulos sobre el «furor melancholicus» se aproximan a la visión de la vida implícita en el grabado de Durero más que ningún otro escrito de cuantos conocemos; esa versión circuló más o menos secretamente en muchas copias manuscritas[223]; no cabe duda de que llegó al círculo de Pirckheimer a través de Trithemius[224], y ahora puede reclamar el título de ser la fuente principal de *Melencolia I*.

El *Occulta philosophia* de Agrippa es, en la edición impresa, una obra enormemente abarcadora pero poco manejable, cargada de incontables sortilegios, figuras y tablas astrológicas, geománticas y cabalísticas, un auténtico libro de necromancia al estilo del hechicero medieval. En su forma original, sin embargo, era muy diferente: era un tratado bastante aseado y homogéneo, en el que el elemento cabalístico estaba enteramente ausente, y en el que las prescripciones de magia práctica no eran tantas que empañaran los claros perfiles de un sistema lógico, científico y filosófico[225]. Este sistema se presentaba con arreglo a una estructura tripartita[226], estaba manifiestamente basado en su totalidad en el misticismo neoplatónico, neopitagórico y oriental, y presuponía una familiaridad total con los escritos de Ficino, así en su conjunto como en sus detalles[227]. Conducía de asuntos terrenales al universo estelar, y del universo estelar al ámbito de la verdad religiosa y la contemplación mística. Revela por doquier la «colligantia et continuitas naturae» conforme a la cual cada «potencia superior, al impartir sus rayos a todas las cosas menores por una cadena larga e ininterrumpida, fluye hasta lo más bajo, así como, a la inversa, lo más bajo se eleva por lo más alto hasta lo sumo»[228]; y hace que hasta las manipulaciones más descabelladas —con ojos de culebras, pociones mágicas e invocaciones a los astros— no parezcan tanto sortilegios cuanto aplicación deliberada de fuerzas naturales.

Después de dos capítulos introductorios donde se intenta, como hiciera Ficino, distinguir esta magia blanca de la necromancia y el exorcismo[229], y donde se nos dice que, en cuanto eslabón entre la física, la matemática y la teología, es la «totius nobilissimae philosophiae absoluta consummatio», el primer libro enumera los poderes manifiestos y ocultos de las cosas terrenales, y a continuación, mediante la doctrina «platónica» de la preformación de los objetos individuales en la esfera de las ideas[230], los interpreta como emanaciones de la unidad divina transmitidas por los astros. Dado que los efectos de la «cadena» aquí representada obran en sentido tanto ascendente como descendente, es posible encontrar justificación metafísica no sólo de toda la práctica de la magia con sus pociones, ofrendas quemadas[231], amuletos simpáticos, ungüentos curativos y venenos, sino también de todas las viejas asociaciones astrológicas[232]; y hasta los enigmas psicológicos del hipnotismo («fascinatio»), la sugestión («ligatio») y la autosugestión se pueden explicar por la capacidad de la parte influyente para saturarse de los poderes de un determinado planeta y ponerlos en acción contra otros individuos, o incluso contra uno mismo[233].

El segundo libro trata de los «coelestia», los principios generales de la astrología[234], y la fabricación de talismanes astrológicos específicos[235], así como de la significación oculta de los números (que sin embargo, cosa notable, se consideran más desde el punto de vista de la correspondencia mística que desde el de la magia práctica, de forma un tanto semejante a la de los conocidos tratados sobre el número siete o el número cuatro)[236]; trata también del carácter astrológico y mágico de los astros[237], y del efecto de la música[238]. A continuación habla muy detalladamente de encantamientos e invocaciones, entre las cuales aquellas que invocan la ayuda de Saturno se distinguen una vez más con series de antítesis más

numerosas que en ningún otro texto[239]; y finalmente se refiere a la práctica de hechizos mediante luz y sombras[240], y a las distintas clases de «divinatio», a partir del vuelo de las aves, los fenómenos astrales o los prodigios, y mediante sortilegio, geomancia, hidromancia, piromancia, aeromancia, necromancia (muy despreciada) y la interpretación de los sueños[241].

La obra alcanza su punto culminante en el tercer libro, que, como se afirma en la introducción, nos conduce «a cosas más altas» y nos enseña «cómo conocer con exactitud las leyes de la religión; cómo, gracias a la religión divina, hemos de ser partícipes de la verdad; y cómo hemos de desarrollar debidamente nuestras mentes y espíritus, único medio para aprehender la verdad»[242]. Con este tercer libro abandonamos el ámbito inferior de la magia práctica y la adivinación con auxilios exteriores, y llegamos al del «vaticinium», la revelación directa, en la que el alma, inspirada por potencias superiores, «reconoce los fundamentos últimos de las cosas de este mundo y del siguiente» y ve milagrosamente «todo cuanto es, ha sido o será en el futuro más remoto»[243]. Tras algunas observaciones introductorias sobre las virtudes intelectuales y espirituales que se requieren para obtener esa gracia, y una argumentación detallada con la que se pretende demostrar que esta forma de misticismo es compatible con el dogma cristiano, y en especial con la doctrina de la Trinidad[244], este libro estudia los transmisores de la inspiración superior, que son los «démones», inteligencias incorpóreas, que «reciben su luz de Dios» y la transmiten a los hombres con fines de revelación o de seducción. Están divididos en tres órdenes: los superiores o «supercelestiales», que circundan la unidad divina por encima del cosmos; los medianos o «mundanos», que habitan las esferas celestiales; y los inferiores o espíritus elementales, entre los cuales se cuentan también los dioses de

los bosques y los dioses domésticos, los «démones» de las cuatro partes del mundo, los espíritus guardianes, etcétera[245]. Dado que estos «démones» cumplen la misma función en el alma universal que las distintas facultades del alma cumplen en la individual, se comprende que el alma humana, «encendida de amor divino, elevada por la esperanza y guiada por la fe», pueda asociarse directamente con ellos, y, como en un espejo de la eternidad, pueda experimentar y alcanzar todo aquello que jamás habría podido experimentar ni alcanzar por sí sola[246]. Esto hace posible el «vaticinium», el poder de «percibir los principios ["causae") de las cosas y pronosticar el futuro, en cuanto que la inspiración superior desciende a nosotros de los démones, y se nos transmiten influencias espirituales»; pero esto sólo puede suceder cuando el alma no está atareada en otras cosas, sino libre («vacat»)[247]. Esa «vacatio animae» puede adoptar tres formas, a saber, los sueños verdaderos («somnia»)[248], la elevación del alma mediante la contemplación («raptus»)[249] y la iluminación del alma («furor») por los démones (que en este caso actúan sin mediadores)[250]; y se nos dice, en términos que recuerdan inequívoca mente el *Fedro* de Platón, que este «furor» puede proceder de las Musas, o de Dioniso, o de Apolo, o de Venus[251]; o también de la melancolía[252].

Como causa física de este furor [dice en efecto Agrippa], los filósofos dan el «humor melancholicus», pero no eso que se llama bilis negra, que es algo tan pernicioso y terrible que su acometida, según sostienen los científicos y médicos, produce no sólo locura sino también posesión por espíritus malos. Por «humor melancholicus» quiero decir más bien eso que se llama «candida bilis et naturalis». Esto, cuando se prende y arde, genera el furor que nos conduce a la sabiduría y la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste, sobre todo con la de Saturno. Pues dado que

Saturno, como el «humor melancholicus», es frío y seco, influye en él constantemente, lo acrecienta y lo sostiene. Y comoquiera que, además, Saturno es el señor de la contemplación secreta, ajeno a toda cosa pública, y el más alto de los planetas, así constantemente reclama al alma de las cosas exteriores a las más interiores, la capacita para elevarse de las cosas inferiores a las más altas, y le envía conocimiento y percepción del futuro. Por eso dice Aristóteles en los *Problemata* que por la melancolía han llegado algunos hombres a ser seres divinos, que predecían el futuro como las sibilas y los profetas inspirados de la antigua Grecia, en tanto que otros han sido poetas como Maraco de Siracusa; y dice también que todos los hombres que se han distinguido en cualquier rama del conocimiento han sido generalmente melancólicos: de lo cual dan testimonio Demócrito y Platón, además de Aristóteles, pues aseguran que algunos melancólicos fueron tan sobresalientes por su genio que parecieron dioses más que hombres. A menudo vemos melancólicos incultos, necios, irresponsables (como se dice haber sido Hesiodo, Ión, Tynnicus de Calcis, Homero y Lucrecio), arrebatados súbitamente por este furor, y entonces se transforman en grandes poetas e inventan cánticos maravillosos y divinos que ellos mismos apenas entienden…[253]

Además, este «humor melancholicus» tiene tal poder que dicen que atrae a ciertos démones al interior de nuestros cuerpos, por cuya presencia y actividad caen los hombres en éxtasis y pronuncian muchas cosas prodigiosas. Toda la Antigüedad da testimonio de que esto acontece de tres maneras diferentes, correspondientes a la triple capacidad de nuestra alma, a saber, la imaginativa, la racional y la mental. Pues el alma, cuando el «humor melancholicus» la deja libre, está plenamente concentrada en la imaginación, e inmediatamente se hace morada de los espíritus inferiores, de los cuales a

menudo recibe maravillosa instrucción en las artes manuales; así vemos que un hombre totalmente carente de instrucción se hace de pronto pintor o arquitecto, o maestro sobresaliente de otro arte del mismo género; mas, si los espíritus de esta especie nos revelan el futuro, entonces nos muestran cosas relacionadas con catástrofes y desastres naturales, verbigracia futuras tempestades, terremotos, diluvios o amenazas de epidemia, hambre, devastación, etcétera. Mas cuando el alma está plenamente concentrada en la razón, se hace morada de los espíritus medios; con lo cual alcanza conocimiento y cognición de las cosas naturales y humanas; así vemos que un hombre se hace de pronto filósofo (de la naturaleza], médico u orador [político]; y de los acontecimientos futuros nos muestra lo referente al derrocamiento de reinos y retorno de épocas, profetizando del mismo modo que profetizaba la Sibila a los romanos… Mas cuando el alma se eleva por completo al intelecto [«mens»], se hace morada de los espíritus superiores, de los cuales aprende los secretos de las cosas divinas, como por ejemplo la ley de Dios, la jerarquía angélica, y lo que se refiere al conocimiento de las cosas eternas y de la salvación del alma; de los acontecimientos venideros nos muestra, verbigracia, los futuros prodigios, maravillas, un profeta que ha de venir, o la aparición de una religión nueva, del mismo modo que las Sibilas profetizaron a Jesucristo mucho antes de que apareciera, como cantó Virgilio…[254]

Esta teoría del furor melancólico ocupaba una posición central en la versión original del *Occulta philosophia*, pues el «furor melancholicus» era la forma primera y más importante de «vacatio animae», y por lo mismo una fuente específica del logro creador inspirado. Significaba, por lo tanto, el punto exacto en el que el proceso cuyo objetivo era el «vaticinium» llegaba a su clímax[255]; y esta teoría del entusiasmo melancólico revela toda la variedad de fuentes que se funden en el sis-

tema mágico de Agrippa. La teoría «aristotélica» de la melancolía, a la que ya Ficino diera un sesgo astrológico, ahora se emparejaba también con una teoría de los «démones» que un místico tardoantiguo como Jámblico había considerado incompatible con la astrología[256]; y cuando Agrippa convirtió la jerarquía de las tres facultades, «imaginatio», «ratio» y «mens», en jerarquía de la iluminación melancólica y de los logros basados en ella, también se remontaba en parte a Ficino[257], en parte a una gradación muy antigua de las carreras humanas en mecánicas, políticas y filosóficas[258]. En parte también era deudor de la teoría, muy conocida a partir de Averroes, según la cual se distinguían diversos efectos del «humor melancholicus» no sólo como diferentes en especie, sino también por afectar a diferentes cualidades del alma. Es verdad que esta teoría puramente psiquiátrica había contemplado sólo el efecto destructivo de la melancolía, y que en lugar de la escala ascendente «imaginatio» - «ratio» - «mens» había postulado «imaginario», «ratio» y «memoria», todas en un plano de igualdad[259]. Hasta ahí, la visión de Agrippa representa una fusión de la teoría de Ficino con otros elementos. En esta misma fusión, sin embargo, radicaba lo más fructífero e impresionante del logro de Agrippa; la idea de melancolía y del genio saturnino ya no se limitaba a los «homines literati», sino que se ampliaba para dar cabida —en tres grados ascendentes— a los genios de la acción y de la visión artística, de suerte que ahora el arquitecto o pintor «sutil» se contaba con no menor derecho que el gran político o genio religioso entre los «vates» y «saturninos». De la autoglorificación del círculo exclusivista de los humanistas, Agrippa hizo una doctrina universal del genio mucho antes de que los teóricos italianos del arte hicieran otro tanto; y varió el tema de los dones de la melancolía distinguiendo sus aspectos subjetivos de sus efectos objetivos, es decir, yuxtapo-

niendo el don de profecía y el poder creador, la visión y el logro.

Los tres grados y las dos maneras de actuación de la inspiración saturnina y melancólica según Agrippa se resumen en el cuadro de la página siguiente.

Nivel	Instrumentos	Hábitat psicológico	Ámbito del logro creador	Ámbito de la profecía
I	Espíritus inferiores	«Imaginatio»	Artes mecánicas, en especial arquitectura, pintura, etc.	Acontecimientos naturales, en especial diluvios, hambre, etc.
II	Espíritus medios	«Ratio»	Conocimiento de cosas naturales y humanas, en especial ciencias de la Naturaleza, medicina, política, etc.	Acontecimientos políticos, derrocamiento de gobernantes, restauraciones, etc.
III	Espíritus superiores	«Mens»	Conocimiento de secretos divinos, en especial cognición de la ley divina, angelología y teología	Acontecimientos religiosos, en especial el advenimiento de nuevos profetas o el nacimiento de nuevas religiones

Imaginemos ahora la tarea de un artista que quisiera hacer la efigie de la primera forma, o forma imaginativa, del talento y el «furor» melancólico, de acuerdo con esta teoría de Agrippa de Nettesheim. ¿Qué tendría que representar? Un ser bajo una nube, porque su mente está melancólica; un ser creador además de profético, porque su mente tiene una parte de «furor» inspirado; un ser cuyos poderes de invención están limitados a los ámbitos de la visibilidad en el espacio —esto es, al ámbito de las artes mecánicas— y cuya mirada profética sólo puede ver catástrofes amenazadoras de la naturaleza, porque su mente está enteramente condicionada por la facultad de «imaginatio»; un ser, en fin, oscuramente consciente de la insuficiencia de sus poderes de conocimiento, porque su

mente carece de capacidad tanto para permitir la acción de las facultades superiores como para recibir otros espíritus que los inferiores. Dicho en otras palabras, lo que el artista tendría que representar sería lo que hizo Alberto Durero en *Melencolia I*.

No hay otra obra de arte que corresponda con mayor precisión a la idea de melancolía de Agrippa que el grabado de Durero, ni hay otro texto con el que el grabado de Durero concuerde más exactamente que los capítulos de Agrippa sobre la melancolía.

Si suponemos ahora que el *Occulta philosophia* es la fuente última de la inspiración de Durero —y no hay nada que contradiga ese supuesto—, entenderemos por qué la efigie dureriana de la Melancolía —la melancolía de un ser imaginativo, frente a la del racional o la del especulativo, la melancolía del artista y del pensador artístico, frente a la política y científica, o a la metafísica y religiosa— se lama *Melencolia I*[260]; entenderemos también por qué el fondo no contiene sol, luna ni estrellas, sino el mar inundando la playa, un cometa y un arco iris (pues ¿qué podría denotar mejor las «pluviae, fames et strages» que la melancolía imaginativa pronostica?), y por qué la Melancolía es creadora, y al mismo tiempo está hundida en la depresión; profética, y al mismo tiempo presa de sus propios límites.

Durero mejor que nadie podía identificarse con la concepción de Agrippa; contemporáneo de Agrippa en el pensamiento, y opuesto a los teóricos del arte italianos anteriores, como Alberti o Leonardo, él más que nadie estaba convencido de que los logros imaginativos de los pintores y arquitectos procedían de una inspiración superior y en última instancia divina. Mientras que los italianos del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI habían combatido por el reconoci-

miento del arte pictórico como arte liberal puramente en nombre de una «ratio» que permitiese al artista dominar la realidad mediante su penetración racional de las leyes naturales, y con ello elevar su actividad al rango de ciencia exacta[261], Durero, a pesar de su defensa apasionada de esa misma «ratio»[262], era consciente de que la fuente más profunda del poder creador había que buscarla en otro sitio, en ese don o inspiración puramente irracional e individual[263] que los italianos concedían, si acaso, sólo a los «literarum studiosi» y los «Musarum sacerdotes». Las especulaciones de Alberti y Leonardo en el terreno de la teoría del arte no se vieron en nada afectadas por los neoplatónicos florentinos[264], y sentaron las bases de una ciencia «exacta», según la definición de Galileo. Asignaron al arte pictórico ese lugar en el conjunto de la cultura que hoy estamos acostumbrados a otorgar a la «sobria ciencia», y a ninguno de los teóricos del arte clásicos se le habría pasado por la cabeza considerar divinamente inspirado al arquitecto, al pintor o al escultor; eso no ocurrió hasta el nacimiento de esa escuela manierista que se inclinó en todo a las concepciones norteñas; que saturó la teoría del arte (hasta entonces totalmente objetiva y racional) del espíritu del individualismo místico[265]; que otorgó al artista el adjetivo de «divino»; y que intentó —cosa muy significativa— imitar la *Melencolia I*, que hasta entonces había pasado casi inadvertida en Italia[266]. Pero Durero había conocido por instinto lo que los italianos no aprendieron hasta más tarde, y aun entonces como cuestión de importancia secundaria: la tensión entre la «ratio» y la «no ratio», entre las normas generales y las dotes individuales; ya en 1512 o 1513 había escrito las famosas palabras con que elevaba la «species fantastica» de la imaginación al rango de esas «imágenes interiores» que se relacionan con las ideas platónicas, y atribuido los poderes de imaginación del artista a esas «influencias de lo alto» que per-

miten que un buen pintor «siempre alumbre algo nuevo en su obra»[267] y que «cada día tenga nuevas figuras de hombres y otros seres que hacer y alumbrar que hasta entonces nadie ha visto ni imaginado»[268].

Aquí, en el lenguaje del misticismo alemán, y en frases que a veces son ecos directos de Ficino y Séneca[269], se expresa una tesis que reclama para el artista creador lo que los místicos alemanes habían reclamado para el hombre religiosamente iluminado, Ficino para los filósofos y Séneca para Dios. Por eso armoniza con la nueva doctrina de Agrippa. No es imposible, ni mucho menos, que fuera el propio *Occulta philosophia* lo que transmitiera la doctrina del genio de los neoplatónicos florentinos, en una interpretación específicamente alemana, a Durero, que no fue sólo el creador de *Melencolia I* sino también el autor de los *Cuatro libros sobre la proporción humana*[270], y con ello le hiciera posible formular, en conceptos y palabras, los elementos irracionales e individualistas de su propia visión del arte.

Tanto en espíritu como en palabras —pues no cabe duda de que las palabras suyas que acabamos de citar representan la experiencia personal del artista creador—, el propio Durero era melancólico[271]. No es casual que, comprendiendo claramente su naturaleza propia (y anticipándose a una costumbre del retrato del siglo XVIII)[272], se autorretratase, ya en su juventud, en la actitud del pensador y visionario melancólico[273]. Así como había recibido su parte de las dotes inspiradas de la melancolía imaginativa, así también conocía los terrores de los sueños que podía traer; pues fue la visión de un diluvio lo que de tal modo le alteró por su «rapidez, viento y bramido» que, según sus palabras, «me temblaba todo el cuerpo y tardé largo rato en volver en mí»[274]. También «juez demasiado severo de sí mismo»[275], reconocía los límites in-

superables impuestos por el destino al poseedor de la melancolía de *Melencolia I*, la melancolía de una mente condicionada única mente por la imaginación.

Sobre todo en la matemática, a la que dedicó media vida de trabajos, Durero hubo de aprender que ella jamás daría a los hombres la satisfacción que podía encontrarse en la revelación metafísica y religiosa[276], y que ni siquiera la matemática —o, por mejor decir, la matemática menos que nada— podía llevar a los hombres al descubrimiento del absoluto, ese absoluto que para él, claro está, significaba en primer lugar la belleza absoluta. A los treinta años, embriagado por la vista del «nuevo reino» de la teoría del arte que le había revelado Jacopo de' Barbari, creyó poder definir la belleza única y universal con el compás y la escuadra; a los cuarenta tuvo que reconocer que esa esperanza le había engañado[277]; y fue en los años inmediatamente precedentes a la grabación de *Melencolia I* cuando llegó a ser plenamente consciente de esa nueva impresión, pues hacia 1512 escribía: «qué sea la belleza, yo no lo sé»[278], y en el mismo borrador afirmaba: «no hay hombre vivo sobre la tierra que sea capaz de decir o demostrar cuál pueda ser la figura más hermosa del hombre. Nadie más que Dios puede juzgar de la belleza»[279]. Ante una confesión semejante, hasta la fe en el poder de las matemáticas tenía que flaquear. «En lo que respecta a la geometría», escribiría Durero unos diez años después, «se puede demostrar que ciertas cosas son verdad. Pero ciertas cosas hay que dejarlas a la opinión y el juicio de los hombres»[280]; y su escepticismo alcanzaba para entonces tales cotas que ya ni siquiera una aproximación a la belleza suprema le parecía posible.

> Pues yo creo que no hay ningún hombre vivo que pueda contemplar hasta el final lo que es más hermoso incluso en una pequeña creatura, mucho menos en el hombre… No cabe en el alma del hombre. Mas

> Dios conoce tales cosas, y si a Él le place revelarlo a alguien, también esa persona lo sabe… Pero yo no sé mostrar ninguna medida particular que se aproxime a la belleza suprema[281].

Y así, finalmente, cuando su afectuosa veneración por la matemática encuentra una vez más expresión poderosa y conmovedora, le rinde homenaje como algo confinado en sus límites y a ellos resignado, y la frase: «Quienquiera que demuestre su caso y revele la verdad que subyace a él mediante la geometría, ha de creerle el mundo entero; pues eso ata fuerte» va precedida de otra que casi podría servir de pie a *Melencolia I*: «Pues hay falsedad en nuestro conocimiento, y la oscuridad está en nosotros tan firmemente implantada que hasta buscando a tientas fracasamos»[282].

Así, tras haber establecido sus conexiones con la astrología y la medicina, con las representaciones pictóricas de los vicios o de las artes, y con Enrique de Gante y Agrippa de Nettesheim, con todo y con eso sostenemos que también están justificados en su opinión quienes quieren ver en el grabado *Melencolia I* algo distinto de la efigie de un temperamento o de una enfermedad, todo lo ennoblecidos que se quiera. Es una confesión y una expresión de la «ignorancia insuperable» de Fausto[283]. Es el rostro de Saturno el que nos mira; pero en él podemos reconocer también las facciones de Durero.

d) Los «Cuatro apóstoles»[284].

«Además», dice Joachim Sandrart de los llamados *Cuatro apóstoles* de Durero (figura 119), que había admirado en la Pinacoteca Electoral del Munich, «están los cuatro evangelistas en la forma de las cuatro complexiones, pintados al óleo de la manera mejor y más magistral»[285]. Esta información, que los escritores más antiguos sobre Durero habían considerado absolutamente fidedigna[286], cayó en un descrédito in-

fundado entre los historiadores posteriores. Con la sola excepción de Karl Neumann (quien, sin embargo, no extrajo de ella ninguna conclusión[287]), se la tildó meramente de «vieja tradición», que ora se negaba rotundamente, porque Durero «se tomaba a los apóstoles demasiado en serio para emplearlos como mera oportunidad de representar los temperamentos»[288]; ora se modificaba tan arbitrariamente que todo el nexo con la teoría de las cuatro complexiones acababa perdiéndose[289], ora se admitía únicamente en la medida en que Durero «en el curso de su trabajo hizo uso de su visión de los cuatro temperamentos lo mismo que del resto de su experiencia artística especial, como ayuda en su representación»[290]. Esta «vieja tradición», sin embargo, se remonta a un testigo tan fiable que, de haberse tratado de una cuestión de autoría y no de un problema iconográfico, jamás se la habría tratado con tanto desdén. Ese testigo es Johann Neudörffer, que hizo las letras de las inscripciones del cuadro de los apóstoles en el taller del propio Durero, y afirmó, no sin orgullo, haber tenido a menudo el honor de charlar confidencialmente con el maestro[291]. Pues bien, Neudörffer dice inequívocamente que Durero obsequió a los consejeros de Nuremberg con cuatro «figuras» de tamaño natural «al óleo… en las que se puede reconocer a un sanguíneo, un colérico, un flemático y un melancólico»[292]; y este testimonio no se puede desestimar sin más.

No cabe hablar, por supuesto, de que Durero «empleara a los apóstoles como mera oportunidad de representar los temperamentos»; pero eso no excluye la posibilidad de que tomara los temperamentos como base para la caracterización de los apóstoles. Claro está que no consideró que la naturaleza de los apóstoles quedara exhaustivamente expresada por el hecho de que cada uno de ellos perteneciera a uno de los cuatro tipos humorales, pero sí pudo, por emplear la admirable

expresión de Sandrart, representarlos «en la forma de los cuatro temperamentos». Son sanguíneos o coléricos exactamente en el mismo sentido y exactamente en el mismo grado en que son jóvenes o viejos, amables o violentos: en la misma medida, en fin, en que son personalidades individuales.

Durero diferenció las variantes más significativas del comportamiento religioso con arreglo a las variantes más significativas del carácter humano (o, para él, temperamental); y, lejos de rebajar los apóstoles a meros ejemplos de tipos complexionales, dio a las complexiones un sentido más alto, que perfectamente podían adquirir. Siempre había habido costumbre de emparejar los cuatro temperamentos con las estaciones, los ríos del Paraíso, los cuatro vientos, las cuatro edades del hombre, los puntos cardinales, los elementos, y, en suma, todo lo determinado por la «sagrada tétrada». En el siglo XV los artistas osaron colocar la Santa Faz centrada entre las figuras de los cuatro temperamentos, mostrando con ello los cuatro humores como cuádruple reflexión de un solo rayo divino (figura 83)[293]. Fue el cambio de esta manera de representación esquemática a la tendencia particularizante de la época de Durero lo que hizo posible fundir las variedades del carácter religioso con los cuatro temperamentos en las personas de los apóstoles, combinando así la veneración de los portadores de la «palabra divina»[294] con la veneración de la diversidad de las creaturas de Dios[295].

¿Cómo se distribuyen, pues, los cuatro temperamentos entre los cuatro apóstoles? El orden que sugerían los escritores más antiguos (Juan melancólico, Pedro flemático, Marcos sanguíneo y Pablo colérico)[296] se deriva de una psicología específicamente moderna sin base en fuentes históricas, y una copia del siglo XVI que da a cada figura su complexión carece de valor porque sigue mecánicamente el orden que dio Neu-

dörffer[297]. Pero afortunadamente tenemos numerosos textos que describen las cuatro complexiones según sus características físicas y mentales, y que relacionan inequívocamente cada una de ellas con una de las cuatro edades del hombre; y esos textos nos permiten situar el orden sobre una base histórica.

A todo el que contemple los retratos de Munich le llamará la atención que los cuatro apóstoles aparezcan como los tipos más heterogéneos que se pueda imaginar, en comparación, por ejemplo, con los cuatro apóstoles de Giovanni Bellini (cuya agrupación quizá recordase Durero)[298], o incluso en comparación con la serie que hizo el mismo Durero de grabados de los apóstoles[299]. Cada figura difiere totalmente de las restantes, no sólo en edad y disposición física y mental[300], sino más particularmente en la coloración, cuyo papel en la doctrina de los cuatro temperamentos fue tan importante que la palabra «complexión» queda ahora restringida a ese sentido. El reservado Juan, hermoso ejemplo de sobriedad juvenil, es un hombre de unos veinticinco años, de noble porte, en cuya lozana complexión se mezclan el rojo y el blanco. Marcos, que enseña los dientes y desorbita los ojos, es un hombre de unos cuarenta años, cuyo color exangüe presenta casi tintes verdosos. Pablo, con su mirada seria y amenazadora pero al mismo tiempo tranquila, tiene unos cincuenta y cinco o sesenta años, y el color de sus marcados rasgos —es el más delgado de los cuatro—, a pesar de algunos toques rojizos, sólo se puede describir como castaño oscuro. Finalmente, el algo apático Pedro es un anciano por lo menos septuagenario, con un tono amarillento en la cara cansada y relativamente carnosa, y en general decididamente pálido[301].

Tanto si acudimos a textos postclásicos y de la escolástica temprana, como a tratados populares sobre las complexiones o, sobre todo, a los versos salernitanos[302], siempre encontraremos un sistema sustancialmente uniforme de distribuir las

diversas características y atributos, que se puede resumir en el esquema siguiente:

1. Juventud = Primavera; cuerpo bien proporcionado, carácter equilibrado, complexión rubicunda («rubeique coloris»); sanguínea.

2. Edad Viril = Verano; cuerpo gallardo, carácter irascible, complexión amarilla («croceique coloris», «citrinitas coloris»)[303]; colérica.

3. Madurez = Otoño; cuerpo flaco, carácter sombrío, complexión oscura («luteique coloris», «facies nigra»); melancólica.

4. Ancianidad = Invierno; cuerpo obeso, carácter letárgico, complexión pálida («pinguis facies», «color albus»); flemática.

De este resumen se desprende claramente que las complexiones sólo se pueden distribuir así: Juan es el sanguíneo, Marcos (cuyo símbolo, además, es el león, el animal simbólico de la «cholera rubra») es el colérico, Pablo el melancólico y Pedro el flemático[304].

Si quisiéramos más pruebas nos bastaría recordar la xilografía que ilustra el libro de Conrad Celtes (figura 88). Es verdad que ahí, dado que Celtes ha traspuesto las cualidades de dos de las estaciones[305], el flemático ha pasado a ser —excepcionalmente— el representante del otoño, y por lo tanto es más joven que el melancólico; pero, aparte de esa modificación, que viene exigida por el texto, la división de las disposiciones y edades se corresponde en todo con la que presentan los apóstoles de Durero, salvo que en éstos las características biológicas han adquirido una significación humana o sobrehumana. También en la xilografía la persona «sanguínea» es el joven apuesto; la «colérica» es el hombre irascible que está en la flor de la vida; la «flemática» es el hombre bien nutrido de «pinguis facies», y la «melancólica» es el calvo

huesudo y de largas barbas. De hecho, el «melancólico» de 1502 es inequívocamente una caricatura precursora del San Pablo de 1526; o, viceversa, el San Pablo de 1526 es el ennoblecimiento subsiguiente del «melancólico» de 1502[306]. Y si indagamos en los medios artísticos que Durero empleó para transformar al representante de la «complexión menos noble» (pues eso seguía siendo el melancólico en la xilografía de Celtes) en una de las figuras más nobles del arte europeo, veremos que son los medios empleados en *Melencolia I*. No sólo la proporción pura de las facciones —que, en un artista como Durero, es también expresión de grandeza interior— emparenta la cabeza de San Pablo con la de Melencolia, sino que los dos elementos más esenciales de la expresión facial son los mismos en uno y otra: la «facies nigra» y, en fuerte contraste con ella, el brillo encendido de los ojos. San Pablo en cuanto tipo es, por así decirlo, el tipo melancólico de la xilografía de Celtes, pero entreverado de la coloración de *Melencolia I*. 1502, 1514 y 1526: he ahí tres estadios en el desarrollo de la idea de melancolía, tres estadios en el desarrollo del propio Durero.

En otro lugar se ha intentado probar que sus efigies de los cuatro apóstoles, de las que durante mucho tiempo se sospechó que fueran las alas de un retablo inacabado[307], fueron, en efecto, iniciadas en 1523 como alas de un tríptico; que en cada una de estas tablas se pensaba en un principio poner una sola figura; y que el par en un principio proyectado no era Pablo y Juan, sino Felipe y (probablemente) Santiago. Hasta 1525, el año de su dibujo de Juan[308], no decidió Durero independizar los laterales, y elaboró el nuevo y definitivo esquema, en cuya ejecución hubo que transformar a Felipe, ya completo, en Pablo. El ala izquierda no parece haber estado lo bastante adelantada para conservar indicios de la idea original[309].

Fue, por lo tanto, un solo acto de transformación creadora lo que dio origen a la idea de estos cuatro santos particulares y de las cuatro complexiones en la mente de Durero. Las ideas «Juan, Pedro, Marcos y Pablo» y «sanguíneo, flemático, colérico y melancólico» debieron de formar una unión inseparable en su mente, encontrando expresión en el momento en que surgió el plan de convertir las dos figuras originales en las cuatro presentes: particularmente, en el momento en que Felipe pasó a ser Pablo, pasó también a ser melancólico. Dicho en otras palabras, hasta que el Felipe anterior se hizo melancólico no pudo corresponder a lo que Durero entendía por Pablo. Y a partir de aquí tenemos una respuesta al problema de la actitud posterior de Durero ante el problema de la melancolía.

Los cuatro apóstoles, tal como hoy los vemos, expresan un credo, y, como la investigación de Heidrich ha establecido fuera de toda duda, el lado polémico de ese credo (que no es menos credo por venir de una mera coincidencia histórica) se dirige contra los fanáticos y anabaptistas, en cuyo pensamiento la «libertad cristiana» parecía haber degenerado en sectarismo ilimitado. Esta refutación del fanatismo, sin embargo, como Heidrich ha demostrado con toda claridad, se basa sencillamente en una aceptación de la Reforma. Durero explica que está en contra de Hans Denck y de los «tres pintores impíos»; y por esa misma razón no tiene necesidad de explicar que está a favor de Lutero. De ahí que desde 1525 tuviera la certeza de que, de los cuatro hombres que para él daban testimonio, dos debían ocupar una posición dominante: Pablo, en cuya doctrina de la justificación por la fe se basaba todo el edificio de la doctrina protestante, y Juan, el discípulo amado de Cristo, que era también el «evangelista amado» de Lutero[310]. Y del mismo modo que esas dos figuras, a las que se ha dado una talla majestuosa, ocupan las posiciones

dominantes en la composición de la obra (y relegar a Pedro al fondo significa en cierto modo una protesta ilustrativa contra el «primatus Petri» defendido con tanto ahínco por los católicos)[311], así también son representativas de la experiencia religiosa más profunda y de los temperamentos más excelentes. Comparada con la devoción serena pero inquebrantable de Juan, la cansada resignación de Pedro representa un «demasiado poco», por emplear una expresión aristotélica; mientras que, comparado con la calma acerada de Pablo, el fanatismo de Marcos representa un «demasiado»; y así, comparadas con las otras dos complexiones, la flemática es inferior en poder, la colérica en nobleza. Al temperamento sanguíneo, que toda la Edad Media había considerado el más noble, de hecho el único valioso, y que todavía en la época de Durero, huelga decirlo, se consideraba una disposición envidiablemente saludable y armoniosa, se le había unido desde los tiempos de Ficino y Agrippa de Nettesheim una disposición desde luego menos feliz, pero espiritualmente más sublime, la «complexio melancholica», cuya rehabilitación fue obra del nuevo humanismo no menos que el redescubrimiento del cristianismo paulino fue obra de la Reforma.

Así pues, es comprensible desde varios ángulos que para Durero la mejor manera de caracterizar al genio tutelar del protestantismo fuera representarle como melancólico. Al hacer del apóstol de la nueva fe un representante del nuevo ideal expresado en la idea de «melancholia generosa», no sólo subrayó el ascetismo tan característico del Pablo histórico, sino que le prestó una noble sublimidad que a los otros temperamentos se les negaba. Con esto, sin embargo, Durero afirmaba también que para él la melancolía seguía siendo lo que le fuera revelado por su contacto con la doctrina neoplatónica del genio, la marca de los verdaderos elegidos, la marca de los iluminados por «influencias superiores». Pero el

Durero de 1526 ya no ilustraba esta inspiración mediante una figura alegórica del Espíritu del Arte cuyo poder fluye de la imaginación, sino mediante la persona santa de un «hombre espiritual»; ahora pinta el «furor», no del artista y pensador, sino de un héroe de la fe, y así expresa que su idea de la melancolía ha experimentado un cambio profundo. De ese cambio podríamos decir, empleando la clasificación de Agrippa de Nettesheim, que es un avance de la pintura de *Melencolia I* a la pintura de una *Melencolia III*, y fue, en última instancia, un cambio en el propio Durero. En su juventud había corrido tras el entusiasmo heroico y erótico del arte italiano clasicista; en la segunda década del siglo X V I había encontrado la vía de acceso a las grandes formas simbólicas de *Melencolia I* y de *El caballero, la muerte y el demonio*; en los últimos y más grandes años de su vida aplicó sus dotes casi exclusivamente a temas religiosos. En los años en que Cranach, Altdorfer, Aldegrever, Vischer y Beham sacaban fuerza del clasicismo que Durero había llevado al arte alemán, y no se cansaban de hacer «Juicios de París», «Trabajos de Hércules» y escenas de centauros y sátiros, en esos mismos años el viejo Durero estaba empleando toda la fuerza que le dejaban sus trabajos teóricos y sus encargos de retratos en temas sacros, y fundamentalmente en la Pasión del Señor. Y se comprende que para el Durero tardío, hondamente impresionado por la misión de Lutero, y que, sintiéndose mortalmente enfermo, se había visto como el Cristo sufriente y hasta se había atrevido a pintarse como tal[312], se comprende que para el Durero tardío ni siquiera *Melencolia I* pareciera ya expresión adecuada de la grandeza humana.

Capítulo 3
El legado artístico de *Melencolia I*

La *Melencolia I* de Durero se cuenta, al igual que su *Apocalipsis*, entre las obras de arte que parecen haber ejercido un poder casi compulsivo sobre la imaginación de la posteridad. Las excepciones a esa influencia son relativamente escasas. De una parte, hay ilustraciones de almanaques y tratados populares sobre la salud en las que subsisten los viejos tipos de los diversos temperamentos, modificados sólo exteriormente de acuerdo con las necesidades de la época[1]; de otra, hay ilustraciones condicionadas por las exigencias del texto, como son las portadas grabadas de tratados científicos —cuyo ejemplo más opulento (figura 120) es la de la *Anatomy of Melancholy* de Burton[2]—, el frontispicio de una serie de imágenes de los planetas según Marten de Vos (figura 121)[3], las imágenes de la *Iconología* de Cesare Ripa (figura 70)[4] o las ilustraciones de un poema como el de Alain Chartier (figuras 63, 66 y 67)[5]. Fuera de esos casos, casi todas las efigies de la melancolía en sentido estricto, así como muchas imágenes de temas similares, hasta mediado el siglo XIX, están en deuda con el modelo instaurado por Durero, bien directamente, por imitación consciente, bien en virtud de esa presión inconsciente que llamamos «tradición».

Para clasificar esas efigies de la melancolía «según Durero», se las podría dividir en aquellas que, como su gran modelo, son alegorías completas en sí mismas y aquellas que una vez más se encarnan en la secuencia habitual de los cuatro

temperamentos. Los grupos que resultan de este sistema de clasificación totalmente mecánico coinciden, además, con los grupos que resultan de una clasificación regional o cronológica. Allí donde hay algún nexo con el grabado de Durero, las efigies de la melancolía como una de las cuatro complexiones se limitan casi exclusivamente al siglo XVI, mientras que las épocas posteriores prefirieron la alegoría suelta e independiente; además, vemos que incluso durante el siglo XVI, que fue cuando las efigies de la melancolía según el grabado de Durero se incluye ron con mayor frecuencia en las secuencias de complexiones, no fue así en todos los países por igual. En Italia, donde incluso en el siglo XV fueron escasas las secuencias regulares de los temperamentos, son también en el siglo XVI menos numerosas que las alegorías sueltas. Lo contrarío sucede en los Países Bajos, mientras que en Alemania los dos tipos están más o menos equilibrados[6].

De todos modos, nos ha parecido mejor clasificar las efigies de la melancolía[7] derivadas del grabado de Durero no iconográficamente, sino conforme a su composición intrínseca. Es decir, dividirlas así:

1. Las que conservan en lo esencial la fórmula de su modelo, esto es, las que representan la melancolía, ya sea independientemente o dentro de una secuencia de las complexiones, como una figura femenina aislada, más o menos idealizada, a veces (cuando la coincidencia con Durero es particularmente estrecha) acompañada incluso de un *putto*.
2. Las que retoman el tipo dramático de dos figuras de las ilustraciones de calendarios tardomedievales y revelan su deuda con Durero sólo en ciertos detalles.

3. Aquellas cuya composición se deriva de las efigies de Saturno o de sus «hijos» más que de las secuencias de complexiones, de suerte que su relación con Durero es meramente conceptual.

1. EFIGIES DE LA MELANCOLÍA COMO FIGURA FEMENINA AISLADA A LA MANERA DE DURERO

Tenemos que hacer constar el hecho notable de que aparentemente la efigie más antigua de la melancolía a la manera de Durero no surgió dentro de su círculo, sino que fue obra de un artista al que antaño se tuvo indudablemente por holandés, y que, aunque no lo fuera, sólo pudo florecer en el noroeste de Alemania, quizá en la Westfalia; hablamos del maestro del monograma «A. C.» (Pass. 112, nuestra figura 122). Dado que un grabado de estilo semejante y probablemente también inspirado en el grabado de la Melancolía dureriana, la *Geometría* (Pass. 113), lleva la fecha de 1526, sin duda deberíamos situar también su *Melancolía* no más acá de la tercera década del siglo XVI, e incluso, dado que la *Geometría* parece un poco más avanzada estilísticamente, mejor antes que después de 1526. El estilo de este grabado de la melancolía es marcadamente italianizante. El movimiento de la figura principal, desnuda y sin alas, recuerda a uno de los esclavos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina —sobre todo el de la izquierda sobre Joel y el de la derecha sobre la Sibila Líbica—, así como los medallones donatelescos del patio del Palazzo Riccardi, que influyeron en Miguel Angel y copian a su vez obras de la Antigüedad. El *putto* recuerda no sólo a Durero sino también a Rafael: véase, por ejemplo, la postura miguelangelesca del genio en el fresco de las Sibilas de Santa Maria della Pace. El *putto* del maestro A. C., sin embargo, sostiene un sextante en la mano derecha, lo cual es digno de

nota no sólo porque los atributos matemáticos están por lo demás ausentes, sino también, y principalmente, porque del motivo de un *putto* con un sextante sólo se ha encontrado hasta aquí otro ejemplo en este contexto, y es en el dibujo original de Durero, ahora en Londres (figura 4). Difícilmente cabe suponer que un grabador por lo demás tan diferente del gran maestro llegase con sus solos medios a este motivo nada obvio, y, puesto que así también se explicaría la fecha relativamente temprana del grabado en cuestión, quizá no fuera excesivo buscar al maestro A. C. (cuya firma aparece en grabados ya en 1520) entre los muchos artistas que tuvieron la fortuna de conocer personalmente a Durero durante su estancia en los Países Bajos[8].

Aparte de la portada xilográfica del *Libro de fórmulas de Egenolff*[9], que es casi una copia mecánica de Durero y por lo tanto carece de interés para nosotros, la siguiente imitación del grabado dureriano, inequívocamente alemana, fue el grabado B 144 de Beham, fechado en 1539 (figura 123). También aquí la figura principal se ha hecho más clásica en su atuendo y actitud, mientras que la composición muestra la nueva tendencia «manierista» de la época[10] en estar pensada más bien para llenar una superficie plana que para utilizar valores de volumen y espacio. Faltan el *putto* y el perro, como casi todos los demás atributos, y en cambio se añaden dos botellas, probablemente en relación con el crisol, y obviamente indicativas de estudios de alquimia. La xilografía de Jost Amman en el libro de blasones de 1589 (figura 126) pertenece asimismo a este grupo. También él muestra a Melancolía en atuendo clásico, pero sin darle alas, y reduce todavía más los enseres simbólicos de su profesión, con la única adición del fuelle, que ya nos resulta familiar por la xilografía de Hans Döring (figura 115)[11]. La columna truncada parece

indicar que Amman utilizó un grabado de Virgil Solis además del de Durero.

Ese grabado de Virgil Solis (B 181, figura 130), a diferencia de las obras hasta aquí mencionadas, forma parte de un conjunto de los cuatro temperamentos, ocupando el cuarto lugar, con la significativa alteración del título a *Melancolicus*. Lo mismo ocurre en un grupito de dibujos de Wolfegg atribuidos a Jost Amman (figuras 132-135), salvo que en este caso el «melancolicus» va en tercer lugar. En lo esencial el grabado de Solis está bastante más cerca de Durero, en tanto en cuanto permite que la figura principal conserve el compás, mientras que el dibujo de Wolfegg lo cambia por un rollo de pergamino, generalizando así la idea específicamente matemática del grabado de Durero como idea más amplia de la meditación creadora. Ambas imágenes, sin embargo, tienen en común con las anterior mente citadas el hecho de que, a pesar de conservar varios de los atributos de Durero, reemplazan la vestimenta contemporánea de clase media que aparecía en *Melencolia I* por otra idealizada y clásica; en el dibujo de Wolfegg, la actitud de la figura principal sugiere también la postura típica de una Musa clásica. Por otra parte, ambas imágenes intentan un arreglo con la tradición medieval, no sólo negando las alas a la figura principal, sino también retomando, en una forma más o menos moderna y humanística, el uso de animales como símbolos, conforme a lo que veíamos en los calendarios de pastores y en los libros de horas. En los grabados de Solis el temperamento sanguíneo está representado por un caballo y un pavo, el colérico por un león y un águila, el flemático por un búho y un asno, y el melancólico por el triste alce (aparentemente tomado del grabado *Adán y Eva* de Durero) y por el cisne, que, como ave sagrada de Apolo, puede hacer referencia al «praesagium atque divinum» que es propio del melancólico[12]. En los dibujos de Wolfegg

el mono pertenece al sanguíneo, el oso al colérico, el cerdo al flemático y el cordero al melancólico, todo lo cual concuerda en general con la distribución que se ve en los calendarios de pastores y en los libros de horas[13].

Aparte de cualquier otra cosa, hay dos características de importancia funda mental que distinguen todas estas efigies de su original. En primer lugar, no representan ningún antídoto contra la melancolía, y, en particular, pierden de vista la profunda conexión cosmológica que une a la melancolía con Saturno; en segundo lugar, el aspecto oscuro, meditativo, de la figura principal está expresado con medios fisonómicos muy diferentes, y por ende, en cierta medida, diferentemente interpretado. La pesada postura de la figura sentada en su bajo escalón de piedra se ha convertido, en Beham, en actitud de negligencia y apatía; de equilibrio clásico en los dibujos de Wolfegg; de contorsión angustiada en Amman y A. C., y de elegancia amanerada en Virgil Solis. El puño cerrado está sustituido por una mano abierta con descuido. Tampoco los ojos miran a la lejanía con aquella vigilancia extraña, sino que se inclinan cansados y soñolientos hacia el suelo. No cabe duda de que estas figuras postdurerianas pretenden todavía mostrar la noble melancolía del hombre que piensa y que trabaja; así se deduce de la retención de los símbolos ocupacionales, así como del dístico que se lee al pie del grabado de Solis[14] (claramente reminiscente del aristotélico Problema XXX, 1) y los versos más bien domésticos que explican el grabado de Amman. Pero el temple interior que en ellas se expresa se parece más a la pereza inactiva de la «acedia» medieval que a la intelectualidad de la melancolía ennoblecida por los humanistas, todavía despierta y vigilante a pesar de su ofuscación. Por mucho que estos artistas adopten las notas externas de la imagen de Durero, y por mucho que intenten sobrepujarle en idealización clásica, en lo que se refiere al sig-

nificado interior de sus obras vuelven a caer en la concepción de las representaciones anteriores de los temperamentos[15]. La mente que se esconde tras los paños clásicos está en el fondo más cerca del espíritu del siglo XV que del de Durero[16].

Beham, Amman, Solis y otros maestros semejantes presentan tan pocas dificultades para la exégesis puramente material del contenido como el maestro «F. B.» (a quien ahora se suele identificar con Franz Brun) en un grabado que, aunque reducido a escena de género, tiene una cierta originalidad, y que impresiona por su triste ambiente de mazmorra (B 78, figura 124)[17]. Muy distinto es el caso de las pinturas. De maestros alemanes sólo hemos encontrado hasta ahora cinco: el cuadro fechado en 1558 que estuvo en la colección Trau de Viena, y que M. J. Friedländer ha atribuido hipotéticamente al pintor Matthias Gerung de Lauingen[18], y cuatro cuadros que salieron en rápida sucesión (1528, 1532, 1533 y 1534) del taller de Lucas Cranach.

El cuadro de 1558 de Matthias Gerung (figura 131) muestra en el centro a Melancolía alada y sentada, en una actitud típica de «codo sobre rodilla», pero vista de frente y sin atributos. No es ella quien tiene el compás, sino un hombre acurrucado en la parte baja de la obra, y al parecer atareado en medir un orbe, un poco a la manera del Dios Padre de las *Bibles moralisées*; en él vemos a un cosmógrafo[19], ejemplo perfecto del poseedor del tipo de mentalidad que simboliza la figura principal. En torno a estas dos figuras se trenza una luminosa guirnalda de escenas en miniatura. En un paisaje variado y ondulante vemos todas las actividades posibles de la vida urbana, rural y militar; pero estas representaciones, aunque concebidas en tono realista, no parecen tener conexión alguna ni unas con otras ni con la idea de melancolía. Los fe-

nómenos astrales, en cambio, apuntan a una posible interpretación. Aparte de los motivos del arco iris y el cometa, que han sido tomados de Durero, vemos el Sol y las dos deidades planetarias Luna y Marte, y entre ellas un querubín que parece hacer señas a Marte. (La idea de que los ángeles guiaban a los planetas en su curso fue muy frecuente en la astrología cristiana, y perdura incluso en el mosaico de Rafael de la capilla Chigi de Santa María del Popolo).

No está claro si los planetas de esta tríada han de ser interpretados como planetas reinantes del año[20], como conjunción o como mero signo del estado de cosas general, pero lo que está claro es que su presencia no es fortuita. Da la impresión de que el cuadro encierra un cierto sentido de actualidad, y de que es una imagen de la melancolía no meramente pintada en el año 1558, sino de algún modo condicionada por él. (Fue el año de la muerte de Carlos V). En realidad, es tan obvia la relación de los tres planetas con las escenas de la mitad inferior (hasta la altura del pergamino), que casi de corrido se las puede dividir en ocupaciones típicas de los «hijos» del Sol, de la Luna y de Marte. Los banquetes, los juegos, los baños, los juglares —nótese el oso que baila— pertenecen a la Luna; la música, la lucha, la esgrima y el tiro con arco, al Sol; la guerra y la metalistería —nótese la mina— pertenecen, huelga decirlo, a Marte. En cambio, las escenas de la parte superior del cuadro parecen representar las estaciones, o los meses, y probablemente significan el curso de aquel año ominoso: la labranza, la recolección, el pastoreo, la matanza del cerdo, la caza y el paseo en trineo. Esto último, al aparecer en un paisaje que por lo demás no es invernal, difícilmente se puede explicar si no es por la intención de caracterizar las diferentes partes del año. El cuadro no carece de encanto, pero su efecto artístico como conjunto se consigue gracias a que ni Melancolía ni el representante humano de ese tempe-

ramento, el cosmógrafo, parecen tomar parte alguna en toda esa ronda alegre o azarosa de la vida cotidiana. No les conmueven las desdichas de la guerra, no se complacen en los juegos, banquetes y demás diversiones, no participan de las alegrías y las penas del campo. Los domésticos versos del libro de blasones de Amman compendian esta cualidad de la disposición melancólica:

No me alegra el parloteo de los niños,
Ni las gallinas ponedoras, ni los gordos capones.
Dejadme en paz seguir mis pensamientos,
O poco provecho encontraréis en mí.

Esta oposición entre alegría mundana y seriedad melancólica, que contrasta con la espléndida unidad que regula el tono en el grabado de Durero, se da también en las pinturas de Cranach. La primera, fechada en 1528[21] y ahora en una colección particular, muestra a Melancolía vestida a la usanza de la época (aunque originalmente tenía alas) y sentada en una despejada azotea (figura 136). En el suelo yacen un compás, una esfera, un cincel y una barrena; sobre la mesa hay una bandeja con fruta y dos vasos; más allá se ve un alegre paisaje. Cuatro niños desnudos, probablemente derivados de una modificación y elaboración del *putto* de Durero[22], están retozando con un perro que no se lo toma del todo bien, mientras el verdadero «perro de Melancolía»[23] aparece hecho una rosca sobre un banco del fondo. Hasta aquí la interpretación del cuadro presenta poca dificultad. Pero hay dos motivos poderosos que sólo se pueden explicar por ese mismo aumento de las creencias supersticiosas y mágicas que ocasionó la diferencia fundamental entre las dos versiones del *Occulta philosophia* de Agrippa de Nettesheim. Uno es la ocupación de la figura principal, que parece estar afilando o pelando una ramita con un cuchillo. El otro es la aparición de

una horda de brujas bajo el mando de Satanás, corriendo por el claro cielo en medio de una nube oscura. Ahora bien, al melancólico saturnino se le relaciona con toda clase de artes mágicas y demoníacas, y su manera de pensar oscura y siniestra, contraria a los pensamientos de la vida cotidiana, le inclina a la magia dañina[24] con la misma facilidad con que le eleva a la contemplación religiosa o científica. El motivo del corte o peladura del palito (que ciertamente no es una verdadera vara de zahorí, porque no es ahorquillado)[25], en conjunción con el aquelarre, se podría interpretar, pues, como la preparación de una varita mágica, que según la creencia antigua tenía que estar pelada para que «no se alojaran espíritus entre la madera y la corteza»[26].

El siguiente cuadro de Cranach (figura 137 a, b), fechado en 1532 y ahora en Copenhague[27], contiene poco de nuevo. Faltan los símbolos ocupacionales, salvo la esfera, con la que los niños, que ahora son tres, están jugando ruidosamente. La única novedad es el par de perdices, con las que probablemente sólo se pretendió enriquecer la escena de feliz actividad mundanal. También aquí vemos el aquelarre, y la figura principal está cortando una vara.

Incluso el tercero de estos cuadros (figura 139)[28], fechado en 1533 y ahora en la colección del doctor Volz en La Haya, conserva esos dos motivos que parecen ser peculiares de Cranach. Pero por lo demás se aparta fundamentalmente de las dos obras anteriores. La figura principal está comprimida en un ángulo del primer plano, el paisaje se reduce al mínimo, y se omiten todos los elementos accesorios, animados o inanimados, salvo la cabeza de un viejo (¿el propio Saturno, o algún otro espíritu?) que aparece en el cielo, y nada menos que quince *putti*, la mayoría danzando, algunos dormidos y dos tocando la flauta y el tambor. Parece, pues, que en este último cuadro ha entrado en juego una nueva influencia, y raro

sería que no procediera de Mantegna. Hubo una pintura suya de forma casi idéntica, que representaba a «Malancolia» con dieciséis *putti* bailando y tañendo, y que, como hemos visto, quizá no careciera de significación para el grabado de Durero[29]. Pero, mientras que en este segundo caso la concordancia era sólo vaga y general, en el primero, en el que los *putti* están presentes en número casi igual de crecido y entregados a las mismas actividades de danza y música, parece ir bastante lejos; y, puesto que no conocemos ninguna otra pintura semejante, probablemente no erraremos si relacionamos la obra de Cranach con la pintura ahora perdida de Mantegna. Ni siquiera es preciso que Cranach la hubiera visto en copia o en boceto, pues bastaría con que le hubiera llegado noticia de ella por vía oral o por carta para influir sobre su interpretación, por más que ésta siga siendo original en su estilo y composición, en la dirección de Mantegna.

El hecho de que Cranach empleara sólo quince *putti* en vez de dieciséis no parece encerrar ningún significado particular, y sería muy fácil de explicar sobre el supuesto de que no hubiera visto su modelo[30]. Poco le importaba el número exacto al maestro alemán, mientras que lo probable es que Mantegna lo escogiera por una buena razón; pues a este maestro, tan interesado en la arqueología que de vez en cuando hasta firmaba en griego, ciertamente se le puede dar por enterado de que una de las obras más famosas de la Antigüedad, la estatua del Nilo, mostraba la figura alegórica de un hombre en compañía de dieciséis niños juguetones[31].

Históricamente, si no artísticamente, la imitación más importante del grabado de Durero que se hizo en Alemania durante el siglo XVI es la que ha descubierto L. Volkmann[32]. El altar del lado oriental de la cabecera de la catedral de Naumburg, fechado en 1567, tiene en su ornamentación ocho relieves, siete de los cuales representan el consabido ciclo de las

«Artes Liberales». A la vista de los ciclos enciclopédicos del arte monumental, o de las ilustraciones de Boecio, cabría esperar que este cortejo de siete figuras femeninas estuviera encabezado por una personificación de la filosofía o de la teología; pero en este caso la jefatura la ostenta una Melancholia que procede evidentemente de la tradición dureriana[33]. Sin duda es un hecho histórico notable que dentro de un templo, y en el marco de una tradición con más de mil años de antigüedad, la figura que representa el principio unificador de todos los logros intelectuales ya no sea la de la filosofía, la disciplina que suministra el fundamento sistemático de todos ellos, sino la de una fuerza psicológica subjetiva, a saber, la disposición que hace posible la actividad intelectual: una distinción de la que el norte había tomado conciencia gracias al grabado de Durero.

Acaso se pueda citar, como testimonio de una intención similar, otro monumento más modesto, que señaló a nuestra atención el doctor Erdmann. Es un reloj en forma de torre (hecho en 1599 por el maestro de Nuremberg «F. F. L.»), que muestra por un lado la Astronomía y por el otro la Melancolía, y está provisto de todo el simbolismo del grabado de Durero, salvo que el cuadrado mágico se ha simplificado y es una tabla con números vulgares, y el *putto* parece haber quedado reducido a un mero parvulito. Así pues, también en este objeto modesto se nos presenta Melancolía como un símbolo abarcador de las capacidades intelectuales; pero dada la frecuencia con que en los relojes se encuentran advertencias de la transitoriedad de todas las cosas terrenales (como la famosa «una ex illis ultima»), no es imposible que incluso aquí se haya mezclado una idea de la futilidad de toda empresa intelectual, por noble que sea.

Lógicamente, la herencia del grabado de Durero fue menos extensa en la Italia del siglo XVI que en el norte, pero tuvo

más importancia, en tanto en cuanto allí se inició en seguida un tránsito que sería decisivo para la posteridad: un tránsito de lo contemplativo intelectual a lo patético emocional.

Parece, en efecto, que hubo imitaciones fundadas en una actitud intelectual que no era esencialmente diferente de la que prevalecía en el norte; cabe mencionar la Melancolía de Vasari, rodeada de una serie de instrumentos matemáticos, en un fresco hecho en 1553 en el Palazzo Vecchio de Florencia[34], así como la alegoría de la Escultura descrita en el *Disegno* de Antonio Francesco Doni, que parece casi un duplicado de *Melencolia I*[35]. La Melancolía pintada como uno de los cuatro temperamentos por Francesco Morandini, llamado Poppi, en una pared del «studiolo» del Palazzo Vecchio florentino —que, por cierto, no es ni particularmente atractiva ni original— se distingue de sus hermanas norteñas por su expresión de dolor, marcadamente patética, agitada casi hasta el llanto[36]; y en los *Marmi*, otra obra del mencionado Doni, que salió en 1552, encontramos una xilografía que, aunque muy tosca, ejerció una influencia poderosísima, y que muestra la sublime profundidad de la figura principal de *Melencolia I* (Doni dice poseer una copia del grabado de Durero) transformada en la tristeza elegiaca de una «feminetta tutta malinconosa, sola, abandonata, mesta et aflitta», que llora sobre un peñasco solitario (figura 138)[37]. Se entiende que el arte italiano, con una inclinación innata al patetismo y carente de una tradición pictórica sólida en el ámbito de las secuencias de complexiones propiamente dichas[38], diera preferencia a la concepción subjetiva y poética de la melancolía, que es también la que se representa unos veinte años más tarde en la *Iconología* de Ripa[39], sobre la concepción objetiva y científica, aun allí donde, como en Poppi y Doni, cabe suponer un conocimiento directo del grabado de Durero. Ya en el siglo XVI quedaban, pues, sentadas las bases de lo que sucede-

ría en el período barroco, a saber, la fusión de la efigie de Melancolía con la imagen representativa de la Vanidad.

Aún no se ha escrito una monografía sobre las «vanidades» pintadas, aunque H. Janson ha hecho un buen comienzo en su artículo «The Putto with the Death's Head» (*Art Bulletin*, vol. XIX, 1937). Ese estudio podría empezar por los monumentos sepulcrales y las alegorías de la Muerte de la Edad Media tardía, que tantas veces muestran a un contemplador frente a una imagen de la transitoriedad, de la corrupción incluso, y le instan al arrepentimiento con la advertencia «tales vos eritis, fueram quandoque quod estis» o algo por el estilo. De ahí pasaría a las obras de los siglos XV y XVI, en las que la presencia de la propia Muerte está sustituida por una meditación sobre ella. Finalmente tendría que mostrar cómo la idea de esa «Meditazione della Morte»[40] se liberó poco a poco de la de una personalidad individual significativa y llegó a ser una personificación completa en sí misma; y cómo, en el curso de ese proceso, se fue acentuando cada vez más el contraste fascinante entre el contenido horrible de la meditación y la belleza juvenil del sujeto que medita, con lo que San Jerónimo vino frecuentemente a ser sustituido por una María Magdalena. Está claro que esta vanidad, igualmente impresionante por su encanto sensual y por el escalofrío de la muerte que anida en ella, podía concordar en muchos aspectos con otras ideas pictóricas, con temas del ámbito de los idilios arcádicos no menos que del ámbito de la filosofía moral ascética[41]. Es comprensible, pues, que hasta la imagen dureriana de la melancolía contemplativa, cuya oscura naturaleza se había asociado siempre con la idea de la noche y la Muerte, y que después de la Contrarreforma se había interpretado más que nunca en un sentido religioso[42], pudiera combinarse con el tipo de la vanidad.

El ejemplo más antiguo y más importante de esta clase, y quizá la obra de arte más importante nacida de la influencia de la *Melencolia I* de Durero, es la composición de Domenico Feti[43], de la cual se han conservado varias copias. No deja de ser significativo que se las conozca bajo los títulos tanto de *Melancolía* como de *Meditación* (figura 142). Delante de un muro que deja ver, a la izquierda, un paisaje alegre, está arrodillada una mujer de voluptuosa figura; hasta aquí todas las efigies que hemos visto mostraban a Melancolía sentada, o, raramente, de pie. La parte alta de su cuerpo se apoya en un bloque de piedra sobre el que reposan un libro cerrado y —en la copia veneciana— un compás. La mujer lleva el cabello recogido en un rodete y sostiene la cabeza en la mano izquierda, mientras que con la mano derecha, en recuerdo inequívoco del motivo de las vanidades, aferra una calavera en la que está fija su mirada velada[44]. A su alrededor se ven los más variados símbolos de actividad: al fondo una esfera armilar, libros y un reloj de arena, en primer término un volumen abierto, una esfera enorme, una escuadra, una garlopa, paleta y pinceles, y, por último, un modelo de escultor que (no sin intención) representa un sátiro, y al que mira un perro grande y hermoso. El significado del cuadro se aprecia a primera vista: toda actividad humana, así práctica como teórica, así teórica como artística, es vana, dada la vanidad de todas las cosas terrenales.

Por grande que sea la diferencia que separa la bella composición de Domenico Feti de la modesta xilografía de los *Marmi*, tienen una cosa en común frente a las representaciones norteñas: en ambas se concibe la melancolía como un estado de las emociones, y la disposición melancólica original se refina en desesperación aguda que brota de una emoción melancólica. Pero la obra de Feti es la más profunda en muchos aspectos, y de hecho se podría decir que, partiendo de los

conceptos, muy distintos, de la Contrarreforma, se encara con el grabado de Durero en su mismo terreno. La calavera, con su «memento morí», presta ahora un objeto definido al dolor sin objeto de la Melancolía dureriana, y lo que antes fuera una duda vaga y apenas explicitada sobre si el pensamiento y la actividad humanos tendrán algún sentido frente a la eternidad se condensa ahora en una pregunta clara, a la que hay que responder con un «No» inequívoco y rotundo. Ahora la Melancolía se asemeja al tipo de la Magdalena arrepentida[45].

Para «Aristóteles», el valor de la disposición melancólica residía en su capacidad para alcanzar grandes logros creadores en todos los ámbitos; la bendición que la Edad Media había visto en la «enfermedad melancólica» era un bien moral más que práctico, por cuanto protegía de las tentaciones mundanas. En el Renacimiento, y con Durero en particular, la conciencia del poder creador del hombre se fundió por vez primera con un anhelo de satisfacción religiosa. Pero ahora el barroco italiano retoma la concepción de la Edad Media, si bien orientada a lo emocional más que a lo metafísico. Lo que Domenico Feti había expresado mediante signos tan sólo visibles, aunque nada ambiguos, se expresaría en palabras una generación después, en un aguafuerte de Benedetto Castiglione (figura 143), deudor tanto de Feti como de Durero. «Ubi inletabilitas», dice la leyenda, «ibi virtus»: «donde hay dolor hay virtud»[46].

En el cuadro de Domenico Feti, y mucho más en el aguafuerte de Castiglione, la idea general de impermanencia toma un sesgo concreto con la introducción de muros desmoronados y columnas rotas; esto se corresponde con una tendencia que venía siendo cada vez más fuerte desde el siglo XV, y que alcanzó una de sus cimas recurrentes hacia 1600 o muy poco después: el culto romántico de las ruinas[47]. Otro ejemplo es

la famosa *Notte* de Guercino[48] que tiene su origen histórico no en las series de «el Día y la Noche», sino en la fórmula de las imágenes de «Melancolía» o «Vanidad». Dos dibujos de Nicholas Chaperon (uno de los cuales se reproduce en la figura 144) muestran a esta «Vanidad-Melancolía», afligida, en un auténtico museo al aire libre: uno la representa sin alas y todavía delatando su legado tradicional en los instrumentos de trabajo ociosos (libros, rollos de pergamino, lámparas y esfera); el otro la muestra alada, y tan enfrascada en la condición perecedera de la belleza antigua que de todo el inventario no subsisten sino un montoncillo indistinto de papeles y un reloj de arena, esto último símbolo de la muerte más que indicación de actividad intelectual[49].

Durante el siglo XVIII, el «typus Melancholiae» sufrió una suerte común a todas las formas tradicionales por entonces: se convencionalizó hasta tal punto que la auténtica realidad del talante melancólico sólo pudo hallar expresión en otros ámbitos[50]. En la poesía, la actitud típica de la Melancolía había degenerado en mera pose con la mirada triste y la mejilla apoyada en la mano:

Say in what deep-sequester'd vale,

Thy head upon thy hand reclin'd

Sitt'st thou to watch the last faint gleams of light[50a],

como dice John Whitehouse, por ejemplo, en una oda de la década de 1780, en la que las conocidas rocas de Ripa se envuelven en la neblina gris o se iluminan con los resplandores azules de la escuela gótica[51]. También en la pintura la actitud típica de Melancolía había quedado en mero gesto, y tan incierto que, por ejemplo, el francés Langrenée el Viejo pudo sacar una plañidera cualquiera de un «tableau de grande histoire» y copiarla como personificación de la melancolía[52]. El arte inglés, o bien sentimentalizó la «monja devota» de

Milton —véase la muestra en un grabado de J. Hopwood según J. Thurston, con Melancolía como monja mirando al cielo, fondo de cipreses y abajo un pareado de Collins:

With Eyes up-rais'd, as one inspir'd,

Pale Melancholy sat retir'd[53]—,

o bien llegó a convertir la actitud saturnina del melancólico en pose deseable para la dama elegante, como, por tomar un ejemplo revelador, en el retrato que hizo Angelica Kauffmann de lady Louisa Macdonald, cuya actitud de duelo queda totalmente vaciada de sentido por la adición de un áncora de la esperanza[54].

El romanticismo del siglo XIX, al contrario, pretendió restituir su sentido original a la expresión tradicional de la melancolía, y al hacerlo revirtió a veces conscientemente a Durero. Pero descompuso de varios modos la típica compacidad renacentista de la creación dureriana, que a pesar de todos sus ribetes personales había sido objetiva, y a pesar de toda su profundidad filosófica había sido fácil de captar visualmente. Ya hemos visto cómo la exégesis literaria, en marcado contraste con la concepción de Durero entonces usual, elevó la emoción expresada en *Melencolia I* a la esfera de la metafísica fáustica, pero las derivaciones pictóricas la reblandecieron, por así decirlo, en un sentimiento «privado» de soledad. En ambos casos, sin embargo, la pena se torna anhelo, el dolor por la humanidad se torna huida de la realidad; e, independientemente de su significación objetiva, las efigies románticas de la melancolía nos conmueven, por lo tanto, de una manera totalmente nueva. Gracias a esa nostalgia, el dolor toma posesión de otra gama de objetos: en lugar de limitarse, como hasta entonces, a la existencia presente, abarca todo el tiempo con la imaginación. De ahí la impresión que nos dan las imágenes románticas, de que el anhelo, ya sea de un pasa-

do irrecuperable o de un futuro sin esperanza de realización, ahora por primera vez hace posible que el tema del talante melancólico, tantas veces y tan estrechamente ligado a la música, se exprese también «musicalmente».

Así el modesto Steinle, buscando un efecto «alemán antiguo» en la ortografía, la tipografía y la ornamentación, y al mismo tiempo intentando, en común con los pintores nazarenos, emular la dulzura del arte umbro, transforma la cavilación sublime de la Melancolía de *Melencolia I* en el dolor humilde y callado de una doncella abandonada, con palabras que se dirían tomadas de una canción popular (figura 145):

Jhe lenger jhe lieber ich bin allein,

denn treu und wahrheit ist worden klein[55].

Caspar David Friedrich[56] ensancha el sentimiento, y a la vez lo diluye, en un anhelo profundo, sin objeto ni dirección, de algo desconocido. La forma de su versión se anticipa a la *Iphigenia auf Tauris* de Anselm Feuerbach, quien, sin embargo, reemplazó esa lejanía ignota a la que mira nostálgicamente la «doncella solitaria» del pintor romántico (figura 146) por la idea, literaria a más no poder, de la «tierra de los griegos».

2. EFIGIES TÍPICAS DE LA MELANCOLÍA EN ALMANAQUES TARDOMEDIEVALES

La subjetividad ambigua de una obra tan marcadamente romántica como la de Caspar David Friedrich lógicamente proscribía un uso de símbolos tan concreto como el que hasta ahora hemos encontrado en el tratamiento anterior de este tema. Pero eso no excluye la posibilidad de que ciertos motivos sueltos, en un principio considerados como símbolos nocionales, sobrevivieran como símbolos emocionales o, con la misma probabilidad, fueran recreados independientemente de la tradición. Así, el yermo desde donde mira desolada la

Melancolía de Caspar David Friedrich se caracteriza no sólo por el follaje enredado y sin flores y los ásperos cardos, sino también por el «árbol seco» que había sido uno de los atributos constantes de Melancolía en la ilustración de Ripa y en la poesía barroca alemana, mientras que su solitario cautiverio está indicado por una tela de araña, que, cosa curiosa, también aparecía en una efigie alemana de la melancolía, del siglo XVI (figura 147). Esta última composición, que conocemos en un dibujo a pluma del sur de Alemania, o posiblemente suizo, de hacia 1530-40[57], parece pertenecer a un conjunto de los cuatro temperamentos[58]. Es obvio que ha recibido la influencia de Durero, siquiera indirectamente, porque sin ella el contenido especulativo de la imagen, que ya subrayara en la leyenda el propietario francés, sería tan ininteligible como los numerosos símbolos de la mensuración, o el compás con que el melancólico meditativo intenta en vano medir su orbe (pues así se interpreta a veces la esfera de Durero, por ejemplo en el reloj que antes mencionábamos). Pero el hecho de que esta encarnación de la reflexión profunda no aparezca ya como una figura femenina idealizada, sino bajo la forma muy realista de un hombre harapiento y descalzo acompañado por una vieja semejante, muestra con claridad que la manera de ilustrar el contenido intrínseco del grabado de Durero ha revertido al tipo tardomedieval de las ilustraciones de almanaque: parejas de figuras representadas con realismo en una relación dramática. Por otra parte, esta pareja realista está rodeada de numerosos símbolos, cuyo sentido desborda con mucho el alcance de los almanaques medievales, así como difiere del sentido del grabado dureriano. Por supuesto que el árbol seco del que ya hemos hablado se puede tomar todavía como mera indicación del invierno, la estación correspondiente al humor melancólico y a la tierra; también los tres signos zodiacales parecen apuntar a la época del

año[59]; en Ripa el motivo del árbol seco se explicaba diciendo que la melancolía producía el mismo efecto en los hombres que el invierno en la vegetación. Pero el brasero con que se calienta la vieja es un utensilio mágico[60] además de objeto práctico, y el pergamino que la vieja tiene a sus pies, con una estrella de seis puntas y otros caracteres mágicos[61], muestra patentemente que esta mujer, lo mismo que las «Melancolías» de Lucas Cranach, se ocupa en sortilegios y hechice rías. También la lechuza indica no sólo la noche, el infortunio y la soledad en general, sino, en particular, el «studio d'una vana sapienza» que los Padres, en sus polémicas, habían reprochado al ave de la pagana Minerva[62]. Otro tanto se puede decir de la tela de araña. El Renacimiento la tuvo por emblema del «afán vano»[63], por lo que parece aludir al ensimismamiento infructuoso en que ha caído el igualmente malhadado compañero de la bruja melancólica. No nos atrevemos a decir por qué este compañero esté sentado en un tonel; acaso sus pies descalzos y sus harapos apunten a Diógenes[64], o puede tratarse únicamente de una modificación de un modelo anterior que mostraba un orbe en vez de un tonel[65]. En cambio, el erizo que ha hecho su nido en ese tonel no tiene más que una explicación. Es un símbolo antiguo de la vacilación, pero aplicado al caso especial del pensador afanoso significa el destino del melancólico de sufrir tan fuertes inhibiciones que únicamente puede coronar sus trabajos, si es que los corona, a costa de grandes padecimientos; lo mismo que la hembra del erizo retrasa el alumbramiento de sus crías por miedo a sus púas, con lo cual el parto se le hace todavía más doloroso[66].

Ilustración 2. De Eobanus Hesse,
De conservanda bone valetudine,
Francfort 1551.

Indirectamente influido, pues, por Durero, este dibujo del sur de Alemania pretendía intelectualizar las ilustraciones de almanaque tardomedievales, como ya se intentara más toscamente en la xilografía que ilustra el *De conservanda bona valetudine* de Eobanus Hesse[67]. Aquí tenemos un aumento de los elementos jeroglíficos y emblemáticos, y un interés añadido, también presente en Cranach, por la magia y lo demoníaco. El mismo proceso se da en la pintura manierista holandesa posterior, pero por razones muy distintas, a saber, la tendencia característica de ese estilo a emular, en cuanto a la forma, los ideales artísticos de los sucesores italianos de Miguel Angel y Rafael, y al mismo tiempo desarrollar la imaginería a la luz de los usos contemporáneos en lo que se refiere a la narración y el escenario.

Así, por ejemplo, en un grupo de los cuatro temperamentos grabado por Pieter de Jod e según Marten de Vos encontramos las parejas de figuras tradicionales a la vez idealizadas a la italiana y actualizadas al estilo holandés. Diferen-

ciadas en cuanto a tipo, rango e indumentaria, cumplen todos los requisitos de la «grazia» y la «grandezza» manieristas, pero sus entornos, aunque contienen los elementos y las estaciones tradicionalmente asociados a las complexiones y retienen su significación característica[68], aun así producen un efecto de paisajes puros. El comportamiento de las propias figuras está mostrado más sociológica que psicológicamente, de suerte que lo que era ilustración de disposiciones humanas se ha transformado hasta cierto punto en ilustración de diferentes modos sociales de vida. La imagen de los flemáticos podría titularse «Los pescaderos», la de los coléricos «Soldado y vivandera», y la de la pareja sanguínea «Dúo al aire libre». La representación de los melancólicos muestra a una mujer dotada de todos los encantos de la belleza amanerada, pero de tal modo sumida en meditación profunda, aunque ligeramente apática, sobre sus problemas alquímicos (un eco de la inspiración dureriana) que ni el oro y las joyas que le ofrece un próspero mercader consiguen alegrarla. También este grupo se corresponde con un conocido tipo de moralidad de la pintura holandesa (lo que se suele llamar «La pareja mal compuesta»), salvo que en este caso la mujer ha heredado algo de la hondura meditativa de la «melancholia generosa» (figuras 148 y 149)[69].

3. LA MELANCOLÍA EN EFIGIES DE SATURNO O DE SUS HIJOS

El tipo de retrato de los «hijos» de los distintos planetas que se formó en el siglo XV (figura 39) perduró relativamente inalterado hasta bien entrado el siglo XVIII. En una secuencia de los planetas grabada por Muller según Marten van Heemskerck, por ejemplo, los mortales regidos por Saturno aparecen agrupados y caracterizados exactamente igual que en las imágenes correspondientes del *Hausbuch* o del manuscrito de Tübingen, como campesinos, leñadores, pordioseros, tulli-

dos, prisioneros y convictos (figura 54)[70]. El mismo maestro diseñó también un conjunto de los cuatro temperamentos que se distingue porque, en cuanto tipos, se mantienen totalmente dentro del esquema de las efigies de los «hijos de los planetas»[71]. También los representantes de los cuatro humores están reunidos en numerosos grupitos en el cuadro de Heemskerck, colocados en un paisaje unitario y una vez más caracterizados con arreglo a los elementos y las estaciones; y también aparecen como representantes de ciertos oficios y estratos sociológicos. Además, están ostensiblemente sujetos a la dominación de sus señores planetarios, que aparecen entre nubes, cada uno acompañado de tres signos zodiacales[72]: los flemáticos sometidos a la Luna, los coléricos a Marte, los sanguíneos a Júpiter y Venus, y los melancólicos a Saturno, naturalmente. Si no fuera por los títulos y los pareados explicativos, el contemplador apenas vería otra cosa que una mera secuencia de los «hijos de los planetas».

Tanto más notable es, pues, que el conservadurismo de estas imágenes tradicionales —en todos los sentidos— se rompa en un punto. Es el punto en donde la visión tradicional de la naturaleza de Saturno entraba en conflicto con la visión de la Melancolía según Durero. Mientras que en las otras tres composiciones vemos sólo a los representantes de los oficios planetarios usuales —los mundanos danzantes, cazadores, floretistas y amorosos en el cuadro de los sanguíneos; soldados, armeros, etcétera, en el de los coléricos—, en la de los melancólicos encontramos el repertorio tradicional de hijos de Saturno reducido a un ahorcado (o suicida) y dos ermitaños que pasean al fondo. Los mendigos, campesinos, tullidos, leñadores y prisioneros han dado paso a constructores, ópticos y eruditos enfrascados en problemas de geometría y astrología. Aquí, de manera aún más inequívoca que en Durero, en cuya *Melencolia I* el esqueleto de relaciones mera-

mente sugeridas yace oculto dentro del cuerpo vivo de la imagen visible, el nexo Saturno-Melancolía-Geometría sale a la luz[73]; y el hecho de que eso suceda en una serie de grabados que por lo demás es tan tradicional, y que, incluso al apartarse de la tradición, había cedido sólo a la influencia nocional, no a la formal, de Durero proporciona una prueba todavía más impresionante del poder de sugestión intelectual de éste.

Una secuencia de las complexiones de Jacob I de Gheyn («ilustrada» con unos pareados muy ingeniosos en latín) parece a primera vista un mero paralelo de los grabados antes citados según Marten de Vos. Ambas series son modernizaciones de tipos tardomedievales, que dan estampas de género idealizadas a la italiana y situadas en paisajes diferenciados con arreglo al correspondiente temperamento. Pero Jacob I de Gheyn sigue el tipo de figuras sueltas de las ilustraciones de almanaque, en lugar del de parejas de figuras en relación dramática[74]. El colérico, por ejemplo, es un soldado patilludo de aspecto salvaje, rodeado de armas de guerra, con una antorcha que gotea a su lado, a sus espaldas una ciudad en llamas, sentado sobre un tambor y blandiendo su arma en actitud heroicamente deformada. El flemático es un pescador viejo de ojos legañosos, con el cabello chorreando, que en una orilla lluviosa va descargando toda clase de animales marinos en una tina. Pero incluso estas dos figuras, atentamente examinadas, revelan ser algo más que figuras idealizadas de la vida cotidiana contemporánea. La exaltada ambición de De Gheyn sube un peldaño más que la de Marten de Vos: tiende la mano hacia la Antigüedad y la mitología. Por ejemplo, a pesar de su atavío contemporáneo, el colérico no esgrime armas de fuego ni espadas modernas —esas yacen inútilmente a su alrededor—, sino una espada antigua de hoja corta, y un escudo redondo totalmente inútil en 1600; quiere hacer pen-

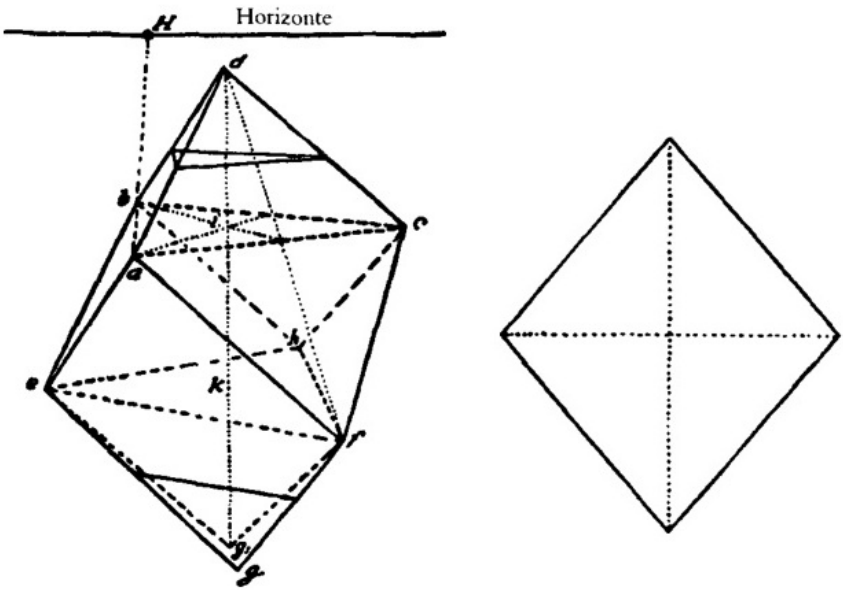
sar en un guerrero de la Antigüedad clásica, si no en el propio Marte. Y el «piscis homo»[75] de la imagen del flemático se revela, tanto por su tipo como por su postura, como una reencarnación de un dios clásico marino o fluvial, cuya urna, aun conservando su forma y función, se ha transformado en un gigantesco cesto de pescador (figura 150).

En esas dos imágenes, así como en la del hombre sanguíneo, se trata de sugerir asociaciones mitológicas más que de conseguir una identificación mitológica. Pero en la del melancólico, que una vez más ocupa un lugar especial, hay una verdadera fusión de la «bilis negra» con la divinidad clásica que la guía y la protege (figura 151). Esta figura heroica y desnuda de un pensador, con la cabeza velada, no es otra que el propio Saturno antiguo, tal como le conocemos por la estatuilla del Museo Gregoriano o el fresco de la Casa dei Dioscuri, salvo que, con el compás en la mano y la esfera sobre la rodilla, los ojos cerrados y la cara cansada y llena de arrugas, participa de todos los problemas del espíritu humano que sufre de melancolía[76]. Y mientras que los representantes de los otros tres temperamentos se situaban en paisajes que, aunque de carácter alusivo y simbólico, parecían temporales y nada misteriosos, este Saturno melancólico está sentado sobre un orbe colocado en el universo bajo un cielo estrellado.

En el melancólico de Heemskerck, como en el de Jacob I de Gheyn, lo que sólo cabía inferir de la *Melencolia I* de Durero se ha explicitado plenamente: es decir, la unidad esencial de la Melancolía, Saturno y la Matemática. Pero mientras que Heemskerck presenta su tesis al precio de mostrar a su melancólico en una escena de la vida prosaica de todos los días, Gheyn lleva la alegoría aún más lejos que Durero. No sólo representa la naturaleza del melancólico simbólicamente, sino que le eleva a la talla de un ser semidivino, alejado de to-

do contacto con el mundo de los hombres, y que aún así lleva consigo su dolor humano a los espacios de los cielos.

Apéndice I
El poliedro de *Melencolia I*



Reconstrucción del poliedro del grabado de Durero,
según el profesor G. Niemann.

Puesto que el bloque de gran tamaño que aparece en el término medio del grabado de Durero está hecho de piedra, nos pareció indicativo del oficio de «lapicida», tanto más cuanto que en el Salone de Padua hay también un cantero, ocupado en cortar una piedra que, desde luego, es más simple (figuras 32 a 34). Además, como el bloque tenía forma de poliedro, parecía representar la geometría descriptiva, es decir óptica, cuyo cometido principal se cifraba en aquella época

en la construcción matemática y perspectiva de esa clase de figuras de muchos lados[1].

Atendiendo a la naturaleza estereométrica de este poliedro, lo más corriente ha sido interpretarlo como un romboedro truncado, una figura formada por seis romboides que, por haberle sido cortados dos vértices opuestos (aquellos en los que coincidían los ángulos agudos de los romboides), se ha transformado en octaedro. Otros autores han pensado que fuera un cubo del que se hubieran rebanado algunos trozos. Otros más han descrito muy equivocadamente este octaedro como un icosaedro. La Melancolía de Durero es un grabado muy cuidadosamente construido en lo que se refiere a la perspectiva. El punto focal está en el horizonte marino, aproximadamente bajo la C de «MELENCOLIA», y coincide exactamente con el punto focal que se da en el estudio preliminar D 134 (figura 8); y la forma estereométrica del poliedro se distingue fácilmente. A petición de Giehlow, el fallecido profesor G. Niemann, uno de los máximos expertos en la materia, hizo una reconstrucción de la figura; reproducimos aquí su opinión (cf. las ilustraciones 3 y 4).

La figura es un poliedro con dos esquinas truncadas, y según todos los indicios no un cubo sino un romboedro. Descansa sobre una de las superficies triangulares resultantes de truncar las esquinas, de modo que una diagonal de la figura es perpendicular. La ilustración 3 muestra la figura completada.

El eje perpendicular es *DIKG*. Si en las tres superficies superiores de la figura trazamos las diagonales *AC*, *AB* y *BC*, obtenemos un triángulo equilátero horizontal. El punto de fuga perspectivo de la cara *AB* es *H*, que es asimismo el punto focal del dibujo y el punto de fuga de las cornisas laterales del edificio que aparece en la obra.

El punto de fuga del segmento *AC* se encuentra a aproximadamente 0,39 m del punto focal del grabado. Ya que el ángulo *BAC* es conocido (= 60°), podemos determinar la distancia al ojo, que da 0,225 m.

Un estudio más detenido de la perspectiva revela que el punto *D* se encuentra exactamente en la vertical del centro (*I*) del triángulo; revela, además, que el triángulo *EFH* es también equilátero, y que su centro se sitúa exactamente sobre el eje *DG*, y que *KI* = *ID*.

La figura está correctamente dibujada en perspectiva, salvo el punto *G*, que debería llevarse a G_1; y las líneas del plano horizontal superior no están dibujadas con exactitud. Este plano está un poco más abajo del punto medio del segmento *DI*; no se puede apreciar una relación definida entre las partes cortadas y la longitud de la arista.

Si medimos los segmentos *AC* y *DF* con los auxilios habituales de (a perspectiva, vemos que son de longitud desigual, y que por lo tanto *ADCF* no es un cuadrado. La ilustración 4 muestra la forma real de la superficie.

En conjunto, la precisión con que está dibujada la figura es asombrosa, ya que en la época de Durero la teoría de la perspectiva no estaba lo bastante desarrollada para representar la figura en esta posición. Otros objetos del grabado no están en perspectiva correcta.

El profesor Niemann acepta, pues, la posibilidad de que Durero pretendiese dibujar un cubo truncado más que un romboedro truncado, pero a nuestro juicio estaríamos menospreciando las facultades de Durero para la perspectiva, así como sus facultades ilustrativas y artísticas, si le atribuyéramos un fracaso tan evidente en la realización de sus intenciones, siendo tanta su experiencia en la construcción de cuerpos estereométricos asimétricos. En cualquier caso, el poliedro de

Melencolia I. tal como está, parece ser, tanto para una mirada inocente como para una reconstrucción exacta en perspectiva, un romboedro truncado, en cuyas superficies completadas las diagonales no están en la proporción 1:1 sino, pongamos, 10:12, siendo los ángulos no de 90° sino, pongamos, de 80° y 100°[1bis]

Apéndice II
El significado del grabado B 70

El grabado B 70 (figura 153), al que, a falta de mejor título, se suele denominar *El desesperado*, ha resistido hasta ahora a todos los intentos de interpretación convincente. A menudo se afirma que guarda relación con Miguel Angel[2], pero eso no es de ninguna utilidad salvo para los que creen que es una efigie de «el artista con su obra»[3]. Y, en cualquier caso, se ha demostrado que el *Cupido* de Londres, del cual se suponía tomado el motivo del hombre desesperado, es una obra muy posterior[4], y el parecido con Miguel Angel del perfil desarrollado a partir del dibujo L 532 es pura coincidencia, como en seguida demostraremos. Tratar de interpretar la obra como una visión soñada[5] resulta en última instancia tan insatisfactorio como la antigua tesis de que fuera un mero «experimento técnico»[6]. Cualquiera que sea la interpretación que escojamos —y la última es la más verosímil, puesto que no hay firma—, el artista habría imaginado algo lo suficientemente concreto para ser reproducido, y que ocupara suficientemente su espíritu para fluir a la punta de grabar por sí solo, si cabe decirlo así, o incluso, alternativamente, para aparecérsele en sueños. Pero ahora podemos demostrar que el retrato de perfil se puede excluir de la composición como conjunto, y desdeñar en cualquier interpretación, porque es obvio que en un principio fue bastante mayor, quitándosele más tarde una parte considerable de la gorra y una pequeña porción de la nariz; y sólo de ahí surgió el parecido con Miguel

Angel. Podemos concluir, pues, que en un principio este retrato de perfil era lo único que había en la plancha, y que después fue reducido de tamaño, cuando se añadieron las otras cuatro figuras. Ahora bien, estas cuatro figuras (pero esta teoría la proponemos con reservas) se podrían poner en relación con ideas que preocupaban especialmente a Durero en 1514 (el año de *Melencolia I* y del dibujo L 532): esto es, ideas de los estados morbosos característicos de las cuatro formas de la «melancholia adusta»[7]. A nadie se le oculta la espantosa anormalidad que informa a estos seres de algún modo infrahumanos; y, si llamamos en nuestro auxilio a cualquiera de los textos de medicina universalmente conocidos que describen las cuatro especies de la «melancholia adusta», la concordancia parece demasiado estrecha para no ser más que una extraña coincidencia.

El joven de sonrisa boba con el pichel en la mano, que intenta torpemente acercarse a la mujer dormida, y cuya pierna animalesca le caracteriza como una especie de sátiro (aunque en la cabeza no hay signos de ello), corresponde a las descripciones del melancólico sanguíneo que, «ridicule laetans», intenta gozar de los placeres de Baco y Venus. «Hos Venus et Bacchus delectat», «Et placet ebrietas et male sanus amor», dicen las coplillas usuales, y también el hombre sanguíneo de la serie de ilustraciones del *De conservanda bona valetudine* que antes citamos (página 292, nota 66) ofrece una copa a su dama[8].

De la misma manera, el «desesperado» que se arranca los cabellos desordenados y espesos que le ocultan toda la cabeza[9] corresponde al cuadro clínico del melancólico colérico que, «terribilis in aspectu», atormentado por «furores et maniae» aterradores, «se et alios percutit», «cum agitatione et laesione», como dice Avicena; y aun hoy día esta forma de enfermedad se califica de «melancholia agitata».

La cabeza del viejo de mirada fija que asoma al fondo, tan fantasmal y aislada, podría ser entonces el «melancholicus ex melancholia naturali», caracterizado por «tristitia, moeror, plurima cogitatio, fuga hominum, corruptae imaginationes».

Finalmente, la obesa mujer dormida podría ser el melancólico flemático, con su insano abotargamiento y su igualmente insano deseo de dormir; «qui fere perpetuo dormiebat», dice Melanchthon, por ejemplo, de un paciente de este tipo. Hay también dos buenas razones para que este tipo, y sólo este tipo, de locura melancólica esté ejemplificado por una mujer. En primer lugar, la intención de Durero de dar un objeto a la característica excitación sexual del melancólico sanguíneo. La combinación de joven sonriente y mujer recostada evoca inequívocamente el famoso grupo de un sátiro y una ninfa dormida, como pudo reconocer Durero en una copia del grabado de Marcantonio B 319, o en la xilografía de la *Hypnerotomachia*[10]; y eso también parece indicar la pierna capruna. En segundo lugar, la doctrina sostenida por todos los médicos y filósofos de la naturaleza de que la mujer era de por sí «fría y húmeda», y por lo tanto flemática. «Calidissima mulier frigidior est frigidissimo viro», dice Guillermo de Conques[11], y en Johann von Neuhaus leemos: «Phlegmaticus est frigidus et humidus, sicut sunt omnes mulieres naturaliter»[12].

Malinconia. De la *Iconología* de Cesare Ripa, Padua 1611.

Apéndice III
Las representaciones de la melancolía en Lucas Cranach[*]

La investigación sobre Cranach de las últimas décadas ha conducido a un buen número de nuevos resultados que complementan y corrigen nuestro texto en algunos puntos. A continuación ofrecemos un breve resumen de ellos.

Así como para Durero la mitología antigua y la astrología constituyen aspectos fundamentales, Cranach evidentemente se halla bajo la influencia de Lutero, con quien mantuvo estrechas relaciones durante sus años de Wittenberg. En los *Tischgespräche*, Lutero insiste constantemente en que «Quien se sienta atormentado por el espíritu de tristeza ha de temer lo peor… Toda tristeza, aflicción y melancolía procede de Satanás», porque «Satanás es el *spiritus tristitiae*». Hace suya la sentencia de los monjes: la melancolía es «el baño del demonio»[13]. Allí donde Durero ve la influencia de Saturno, Cranach —siguiendo a Lutero— percibe acciones de Satanás. A pesar de las similitudes en numerosos detalles que Cranach parece tomar de Durero, su concepción de la melancolía es radicalmente diferente de la de éste. Como quiera que se interprete el grabado de Durero, es difícil pasar por alto tanto la solemne seriedad como la tensión misteriosa que transmite la obra. A diferencia de Durero, en Cranach la figura de Melancolía —sea en la versión que fuere— conlleva indefectiblemente algo de embrujada seducción. Tanto el he-

cho de descortezar la vara y el juego de los niños como los objetos esparcidos y fuera de contexto surten un efecto inquietante, en relación con el trajín de la multitud demoníaca del fondo.

La intensidad con que Cranach se sintió atraído por el tema de la melancolía se demuestra en las numerosas obras que le dedicó en el transcurso de los cinco años que van de 1528 a 1533. Afirmar que la diferencia entre las figuras femeninas de Durero y Cranach radica en que la Melancolía de Cranach «no está protegida de las fuerzas demoníacas por la cábala cristiana», y que por esta razón es representada como bruja (F. A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres 1979), acusa un desconocimiento tanto de Durero como de Cranach. La valoración peyorativa de la melancolía que manifiestan claramente todas las versiones de Cranach se explica únicamente en función de la relación de Cranach con Lutero, tal como han apuntado los estudios de Koepplin y Heck (véase infra). De ahí también la ausencia de todo elemento astrológico.

Melanchthon compara desde un punto de vista formal a Durero y Cranach en las numerosas ediciones de su Retórica (*Elementa rhetorices*, por ejemplo París 1532, fol. 63 v.; Wittemberg 1539; en el *Corpus reformatorum*, vol. XIII, Halle 1846; reimpreso en Nueva York y Londres en 1963, párrafo 504); se propone demostrar que la diferenciación clásica de los tres estilos del discurso también es válida en la pintura. «Puesto que Durero lo pintaba todo en estilo grandioso [*pingebat omnia grandiora et frequentissimis lineis variata*], mientras que las pinturas de Lucas son sencillas» (corresponden al *genus humile*); «incluso en los casos en que presentan un particular atractivo sensual, la comparación muestra cuán diferentes son éstas de las [pinturas] de Durero. "Mathias" [Grünewald] se encuentra entre ambos». El especial interés de

Melanchthon por la melancolía como temperamento y como enfermedad está ampliamente demostrado en su libro *De anima* (1540), donde da una detallada explicación del Problema XXX, 1 («para inducir a que muchos lean por sí mismos estas páginas de Aristóteles que contienen esta hermosa teoría»). A los grandes héroes y pensadores de la Antigüedad agrega otros muchos, como Heráclito y Demócrito, Arquímedes, Escipión y Augusto. En las anteriores ediciones de este escrito —por ejemplo Wittemberg 1540, fol. 150 v. (el ejemplar de Rabelais se encuentra en la Bodleian Library de Oxford)— habla de la «generosissima melancholia» de Durero. Al mismo tiempo se muestra familiarizado con la posibilidad de consecuencias dañinas. Puede darse por hecho que las representaciones de la melancolía de Durero y Cranach llamaron su atención. Que éstas también influyeran en su caracterización de las diferencias entre ambos no es más que una suposición.

La lista que da el catálogo elaborado por Friedländer y Rosenberg (*The Paintings of Lucas Cranach*, edición revisada, Nueva York 1978; de aquí en adelante *FR*) es incompleta y en un punto contiene un error. De ahí que resulte necesario hacer el siguiente resumen, para lo cual en cada caso se remite al número correspondiente en *FR* y en el sobresaliente catálogo de la exposición de 1974 del Kunstmuseum de Basilea, elaborado por Dieter Koepplin y Tilman Falk, *Lucas Cranach*, Basilea y Stuttgart 1974 (de aquí en adelante *KF*).

De las cinco versiones atribuidas a Cranach, las cuatro que se mencionan a continuación son auténticas:

1) *Melancolía*, fechada en 1528 (figura 136; véase nuestro texto, página 362), anteriormente en la colección del conde de Crawford y Balcarres, ahora en una colección particular de Suiza (*FR* 277 A; *KF* 171). Beatus Rhenanus comenta que entre otros cuadros de Cranach que vio en 1530 en Augsbur-

go, en casa de Raimund Fugger (muerto en 1530), se encontraba «una tabla alargada con unos niñitos que juguetean [*fangen und scherzen*] y otras cosas más, una Melancolía de Lucas de Nuremberg [!]» (véase *KF*, págs. 96 y s.). No es posible comprobar con certeza si se trata del cuadro mencionado o de otro con ligeras variantes.

2) *Melancolía*, fechada en 1532 (nuestra figura 137 a, b; véase el texto, página 363), del Statens Museet for Kunst de Copenhague (*FR* 276). Fue propiedad de la reina Cristina de Suecia (anteriormente es probable que estuviera en la colección del emperador Rodolfo II en Praga, y que pasara a Suecia como botín de guerra).

3) *Melancolía*, fechada en 1532, del Museo Unterlinden de Colmar (no aparece en *FR*; en *KF*, 17 y lámina en color 13); anteriormente estuvo en distintas colecciones particulares de aristócratas suecos (quizá también procediera del botín de guerra del siglo XVII), y finalmente fue depositada en Suiza; en 1974 estuvo expuesta en el Kunstmuseum de Basilea; en 1983 fue adquirida por el Museo Unterlinden en Nueva York. Véase el interesante estudio de Christian Heck, «Entre Humanisme et Réforme. La Mélancolie de Lucas Cranach l'Ancien», en *La Revue du Louvre et des Musées de France*, octubre de 1986, núm. 4/5, págs. 257-64. Es incorrecta la identificación que establece Heck de la pintura mencionada en nuestra página 361, nota 21, fechada «en 1534» sobre la base de una comunicación verbal de Friedländer, con el cuadro de Colmar; ni los símbolos geométricos se manifiestan con más fuerza que en el cuadro de Copenhague, ni los elementos mágicos están menos marcados que en las otras versiones del mismo maestro. En la última edición del catálogo de Friedländer no se menciona el cuadro de 1534. De ahí que pueda suponerse que su referencia de nuestra página 361, nota 21, sea un error.

La imagen alada de la mujer tiene una expresión algo más dura que las mujeres de las versiones señaladas aquí con los números 1), 2) y 4). Se diferencia de éstas sobre todo por su postura, orientada hacia el observador, su escote más bajo, la seductora posición de las piernas, la atrevida coquetería de la corona de espinas sobre los largos rizos y una sonrisa insinuante y lasciva. El parecido con la expresión del rostro de la Venus pintada el mismo año (en la Städel-Gallerie de Francfort) es evidente. Cuatro niños desnudos juegan con un columpio cuyo punto superior de sujeción no se ve; una copa con tapa y un plato con fruta están intactos. En primer plano se ve un perro de caza reposando enroscado, que mira tristemente al observador y que contrasta con dos perdices de gran viveza; entre uno y otras hay una gran esfera. En la lejanía se ve un castillo fortificado. En el ángulo superior izquierdo y claramente separada del resto hay una nube oscura dominada por el amenazante reino del demonio, en la cual dos personajes son raptados por brujas.

KF (pág. 283) se preguntan si no sería posible que Hans Cranach, que en aquel momento tenía diecinueve años, hubiese colaborado en este cuadro; ello podría explicar el hecho de que en algunos aspectos la obra no esté a la altura de otras comparables de Cranach el Viejo. Yves Hersant, en «Le regard oblique. Note sur une Mélancolie de Lucas Cranach», LMS *Littérature, Médecine, Société*, 9, págs. 157-64, Universidad de Nantes, 1988, da una descripción detallada y entusiasta del cuadro de Colmar.

4) *Melancolía*, fechada en 1533 (nuestra figura 139; véase texto, página 363); estuvo en una colección particular de La Haya (la del doctor Volz), y actualmente se encuentra en una colección particular de los Estados Unidos (*FR* 277). Con Cranach se relaciona además la siguiente versión:

5) *Melancolía*, que perteneció al cónsul Moslé en Leipzig (véase supra, página 361, nota 21); desde 1949 está en el Museum of Fine Arts de Columbus (Ohio), por legado de Fred M. Schuhmacher (*FR* 277 B). Tal como han demostrado *FR* y C. Heck (*op. cit.*, pág. 260), esta pintura no es obra de Cranach. Se trata de una copia de la segunda mitad del siglo XVI.

6) Es dudoso lo referente a una *Melancolía* fechada en 1524, conocida hasta ahora únicamente a través de una borrosa fotografía en blanco y negro, obra a la que hace referencia Maxime Préaud en «Objets de mélancolie», *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 22, invierno de 1986. (Hace aproximadamente veinte años, el original se encontraba en manos de un marchante parisiense). Se trata de una figura de mujer ricamente vestida, sentada, orientada hacia el observador pero con la vista fija en el suelo; en la mano izquierda sostiene una vara de madera que está manipulando con un cuchillo. A sus pies se hallan tres *putti*, de los cuales uno sostiene un aro, mientras los otros dos intentan hacer pasar una esfera a través del aro ayudándose con dos barras. La terraza en la que se encuentra sentada la mujer está separada del fondo por un muro en el que se apoya un instrumento alargado y delgado. Por comparación con la xilografía de Hans Burgkmair *Maximiliano y sus músicos* en el *Weisskunig*, este instrumento puede ser identificado con seguridad como una tromba marina (véase D. Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Londres 1974, págs. 30 y s., 37), un instrumento de cuerda que en alemán es conocido con los nombres de *Trumscheit*, *Marientrompete* y *Nonnengeige* y que fue descrito detalladamente por Henricus Lobitus Glareanus en su *Dodecachordon*, Basilea 1547. El fondo está formado por un paisaje de aspecto italianizante, que en el medio está dividido en dos partes por una columna clásica sobre un pedestal: a la dere-

cha se alza la fachada de una casa, rigurosamente estilizada y con dos ventanas de medio punto, y detrás se ve un árbol cargado de fruta; a la izquierda, detrás de un muro quebrado, sobresale una roca de fantásticas formas; en la fotografía resulta imposible identificar una enorme figura situada entre la roca y el muro.

La relación con Cranach es evidente, a pesar de que hay enormes diferencias (faltan las alas, los pies de la mujer están cubiertos por el vestido y sobre todo faltan las figuras demoníacas del fondo). En un pedestal en primer plano aparece inscrito el año de 1524, lo que presenta un enigma: ¿es posible que se trate de la primera versión de Cranach y que preceda en varios años a las representaciones de la melancolía hasta ahora conocidas? Préaud no desecha esta posibilidad. Pero la inferior calidad de la obra y el carácter del conjunto de la composición la descartan.

Sólo restan las siguientes posibilidades:

i) Es obra de un pintor posterior, que conocía el cuadro que actualmente se encuentra en Copenhague (nuestro número 2); ese pintor elimina los rasgos dramáticos y por razones desconocidas inscribe en su obra una fecha anterior a la que en realidad le corresponde: una hipótesis más bien improbable.

ii) Es obra de un desconocido, anterior a Cranach, que —a juzgar por el paisaje, la forma de la roca y la de la casa— tenía conocimiento no sólo de Durero sino también de un modelo italiano. Algunos años más tarde Cranach se habría inspirado en esta obra; conserva la figura de la mujer que descorteza una vara pero le da un aspecto más atractivo, prescinde de los instrumentos musicales, modifica radicalmente el conjunto y sobre todo agrega una nueva dimensión con la hueste demoníaca. Quien postule esta solución deberá en-

contrar una forma de explicar por qué la primera representación de la melancolía de Cranach, de 1528 (nuestra figura 136), presenta mayores diferencias respecto del supuesto modelo que su posterior versión del mismo tema, el cuadro de Copenhague de 1532 (nuestra figura 137 a, b) con los tres *putti*, la esfera y el aro.

iii) Tanto el pintor del cuadro de 1524 como Cranach se remontan a un modelo anterior que nos es desconocido. Cranach lo recompone totalmente en cuatro formas diferentes, haciendo de cada una de ellas una obra maestra. Comparativamente, el cuadro fechado en 1524 parece obra de un dibujante de inferior calidad, que fracasó en la composición de los tres *putti*; no duda en combinar distintos estilos y en trasplantar la figura de tipo flamenco de la mujer a un paisaje italiano. No es posible averiguar cuál sería la relación de aquel arquetipo con la desaparecida *Malancolia* de Mantegna.

Se podrá formular un juicio seguro sólo cuando tengamos acceso al cuadro y éste sea sometido a un examen detallado.

R. Klibansky

Lista de manuscritos

Athos, Biblioteca del Monasterio de San Panteleimon
6: pág. 202 y n. 17; figuras 11 y 16
Bamberg, Staatliche Bibliothek
Class. 40 (H J IV 21); pág. 187 n. 177
Liturg. 5 (Ed. V 9): figura 36
Berlín, Deutsche Staatsbibliothek (*antes* Preussische Staatsbibliothek)
Germ. fol. 1191: *ahora* en Marburgo, *q.v.*
Hamilton 390: pág. 285 n. 38; pág. 290-291 y ns. 57-60; pág. 292; pág. 300 n. 66; figura 86
Theol. lat. qu. 97: *ahora* en Tübingen, q.v.
Berna, Stadt- und Universitätsbibliothek
A 52: pág. 119 n. 116
226: pág. 187 ns. 177-179; pág. 188 n. 180
Bernkastel-Cues, Bibliothek des Sankt Nikolaus-Hospitals
185: pág. 250 n. 37
Bolonia, Biblioteca Universitaria
250: pág. 315 n. 147
Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale
188: pág. 201 n. 11
Breslau, véase Wroclaw
Bruselas, Bibliotheque Royale

2291: pág. 293 n. 70
2294: pág. 293 n. 70; figura 99
9004: pág. 326 n. 190
9505: pág. 301 n. 95
9509: pág. 207 n. 39
Budapest, Magyar Tudományos Akademia (Academia Húngara de Ciencias y Letras)
Lat. Fol. 14: figura 30
Cambridge, Gonville and Caius Collegc
428: pág. 286 y n. 41; págs. 287-288; págs. 295-296; figura 78
Cambridge, Trinity College
943: pág. 289 n. 55; pág. 292 n. 66
Cassel, Murhardsche Bibliothek und Landesbibliothek
Astron. I 20: pág. 196 n. 204; pág. 280
Copenhague, Kongelige Bibliothek
Gl. Kgl S. 1910: pág. 187 n. 177
Cues, *véase* Bemkastel-Cues
Chantilly, Musée Condé
1284: pág. 304 n. 105
1426: figura 26
Darmstadt, Hessische Landesbibliothek
266: pág. 209 n. 47
Dresde, Sachsische Landesbibliothek
Dc. 185: pág. 118 n. 115
Erfurt, Anger-Museum (*antes* Städtisches Museum)
Astrolog. (1458): pág. 281; pág. 289 n. 54; figura 43
Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt
Erfurt (antes Stadt- und Hochschulbibliothek)

Amplon. Q. 185: pág. 283 y n. 29; figura 74
Florencia, Archivio di Stato
Archivio Mediceo del Principato, Carteggio Universale, filza 802, c. 463: pág. 266 n. 104
Florencia, Biblioteca Laurenziana
plut. XL 52: pág. 221 n. 21
plut. XL 53: pág. 247 y n. 29; pág. 248 n. 31
plut. LXXIII 139: pág. 263 n. 97
Gotha, Landesbibliothek
I 119: pág. 198 n. 208
Göttingen, Universitätsbibliothek
Philos. 63 (Kyeser, Bellifortis): pág. 196 n. 205; pág. ***
Philos. 64 (Kyeser, Bellifortis): pág. 289
Hannover, Kestner-Museum
Evangelios de Eadwi: pág. 326 n. 190; figura 112
Innsbruck, Bibliothek des Tirolischen Landesmuseums Ferdinandeum
16.0.7 (Kyeser, Bellifortis): pág. 291
Jerusalén, Biblioteca del Patriarcado Griego
Taphou 14: pág. 201-202 ns. 15 y 17
La Haya, Koninklijke Bibliotheek
78 D 43: pág. 326 n. 190
La Haya, Museum Meermanno-Westreenianum
10 D 1: pág. 300 n. 95; pág. 301; pág. 303; figura 110
Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit
Orient. 47: pág. 142 y n. 11
Voss. lat. q.79: pág. 200-201 y ns. 9 y 11; figura 15
Londres, British Museum
Add. 15692: pág. 302 y n. 97; figura 109

Add. 15697: pág. 198 n. 210
Add. 16434: pág. 323 n. 182
Add. 17987: pág. 198 n. 211
Add. 23329: pág. 129 n. 148
Add. 23770: pág. 167 n. 104; figura 29
Cotton Tiberius C VI: pág. 326 n. 190; figura 114
Egerton 2572: pág. 350 y n. 293; figura 83
Harley 4940: pág. 209 n. 47
Harley 5402: pág. 184 n. 163
Royal 19 D III: pág. 326 n. 190
Sloane 2435: pág. 275-276 n. 22; pág. 288 y n. 51; figuras 68 y 69
Sloane 3983: pág. 205 y ns. 28 y 29
Marburgo, Westdeutsche Bibliothek
Berlín germ. fol. 1191 (*antes* en Berlín): pág. 286 n. 40; pág. 292 n. 66; pág. 308 n. 117
Milán, Biblioteca Ambrosiana
E 49/ 50 inf.: pág. 201 y n. 15; figura 17
Módena, Biblioteca Estense
697 (XI F 12): pág. 282 n. 20
Montecassino, Biblioteca dell' Abbazia
132: pág. 201; pág. 299 n. 89; figuras 13 y 106
Montpellier, Bibliothéque de l'Université
298: pág. 326 n. 190
Munich, Bayerische Staatsbibliothek
arab. 464: pág. 204; figura 24
gall. 15: pág. 302 ns. 98 y 99; figura 111
germ. 312: figura 82
graec. 287: pág. 273 n. 13

lat. 3941: pág. 318 n. 159
lat. 4008: pág. 336 n. 224
lat. 4011: pág. 272 n. 5; pág. 355 n. 2
lat. 4394: pág. 130 n. 150; pág. 131 n. 151; págs. 289-90 y n. 56
lat. 10544: pág. 323 y ns. 182, 183 y 185
lat. 14271: pág. 203; pág. 208; pág. 209 y n. 45; figura 18
lat. 18600: pág. 109 n. 84
Nueva York, Pierpont Morgan Library
332: pág. 223 n. 27; figura 65
438: pág. 223 y n. 28; figura 67
721: pág. 129 n. 148; pág. 249 n. 35
785: pág. 205 y n. 28; figura 25
788: pág. 204 n. 25; pág. 206 y n. 34
Nuremberg, Bibliothek des Germanischen National-Museums
Splendor Solis: pág. 362 n. 22
Nuremberg, Stadtbibliothek
Cent. V 59: pág. 362 n. 22; figura 72
Oxford, Bodleian Library
Ashmole 369: pág. 140 n. 7
Ashmole 396: pág. 131 n. 151
Bodley 266: pág. 195 n. 201
Bodley 581: pág. 204 n. 23
Bodley 679: pág. 185 n. 172; pág. 187 n. 181
Digby 1: pág. 186 n. 176
Digby 108: pág. 119 ns. 116-118
Digby 159: pág. 126 n. 8

Marsn 663: pág. 142 n. 12; pág. 143
Orient. 133: pág. 206 y n. 33; pág. 207; figuras 23 y 31
Oxford, Corpus Christi College 243: pág. 189 n. 187
248: pág. 139 n. 4; pág. 140 n. 5
Oxford, Saint John's College
17: pág. 126 n. 140
París, Bibliothèque de l'Arsenal
647: pág. 326 n. 190
París, Bibliothèque Mazarine
19: pág. 281 y n. 16
París, Bibliothèque Nationale
Coislin 239: pág. 202 y n. 17
français 126: pág. 222 y n. 26; figura 66
français 247: pág. 326 n. 190
français 373: pág. 209; figura 47
français 598: pág. 207 n. 39; figura 35
français 606: pág. 207; figura 37
français 1174: pág. 302 n. 98
français 9219: pág. 209 n. 47
français 12420: pág. 207 n. 39
français 19121: pág. 210 n. 48
français 19994: pág. 274 y n. 14
grec 2736: pág. 202 n. 19
grec 2737: pág. 202 n. 19
latin 2077: pág. 225 n. 33
latin 7330: pág. 204 y ns. 24 y 26; pág. 205 y n. 29; figuras 19 a 22
latin 8846: pág. 326 n. 190
latin 11226: pág. 275 n. 22; figura 73

latin 13951: pág. 139 n. 4
latin 14068: pág. 130 n. 150
latin 17868: pág. 184 ns. 164 y 165
Nouv. acq. fran. 3371: pág. 289 y n. 55; figura 80
Suppl. ture 242: pág. 184 y n. 34
París, Bibliothèque Sainte-Geneviève
1028: pág. 326 n. 190
Roma, Biblioteca Casanatense
1382: pág. 285 n. 37
1404: pág. 223 n. 27
Salzburgo, Studienbiblíothek
V 2 G 81/ 83: pág. 209 n. 47
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
Biblia fol. 23: pág. 281 y n. 13; pág. 326 n. 190; figura 64
Tübingen, Universitátsbibliothek
Berlin Theol. lat. qu. 97 (*antes* en Berlín): pág. 308 n. 117
Md. 2: pág. 280 n. 6; pág. 281; pág. 286; pág. 318 n. 158; pág. 321; pág. 374; figuras 41 y 75
Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit
40: pág. 304 n. 105
Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana
Barb. lat. 2154: pág. 200; pág. 209 n. 47; figura 12
Chis. M . VII 148: pág. 129 n. 148; pág. 282 y n. 23
Pal. lat. 1066: pág. 208; figura 46
Pal. lat. 1369: pág. 290 n. 6; figura 44
Pal. lat. 1370: pág. 209 n. 47
Reg. lat. 123: pág. 201 n. 11

Reg. lat. 1283: pág. 314 il. 1 y n. 145
Urb. lat. 1398: pág. 280 y n. 6; figura 28
Vat. graec. 1087: pág. 200 y n. 8; pág. 201 n. 14
Venecia, Biblioteca Marciana
graec. 479: pág. 202 n. 19
Viena, Kunsthistorisches Museum
Losbuch: *ahora* Viena, Oesterr. Nationalbibl.
Ser. nov. 2652, q.v.
Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek
364: pág. 273 n. 9
387: pág. 299 n. 89; figura 105
1179: pág. 326 n. 190; figura 118
2597: pág. 222; pág. 296; figura 62
3255: pág. 304 n. 105
5239: pág. 314 ns. 143 y 145
5486: pág. 131 n. 151
Phil. graec. 4: pág. 337 n. 230
Ser. nov. 2652: pág. 207; figura 38
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
17. 8. Aug. 4.º: pág. 314 n. 145
29. 14. Aug. 4.º (*olim* 27 Astron.): pág. 247 n. 30; figura 42
Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka
cod. F 21: pág. 117 n. 108
Würzburg, Universitátsbibliothek
Q. 50: pág. 312 ns. 132 y 133; pág. 336 y n. 222; pág. 336 y ns. 225, 226 y 228; pág. 337 y ns. 232 y 233; pág. 338 y n. 239; pág. 339 y ns. 245-247; pág. 340 y n. 253; pág. 341 y n. 254; pág. 341 y n. 255

Zurich, Zentralbibliothek

C 54/ 719: pág. 291-292 y ns. 61 y 64; figura 27

Lista de abreviaturas

B o Bartsch = A. Bartsch, *Le peintre graveur*. Vols. I-XXI, nouvelle édition. Leipzig 1854-70.

BBC, *Sternglaube* = F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Sternglaube und Sterndeutung*, 4.ª ed. Leipzig 1931.

Bernardo Silvestre, *De univ. mundi* = Bernardus Silvestris, *De mundi* universitate libri duo sive Megacosmus et Microcosmus, ed. C. S. Barach y J. W robel. Innsbruck 1876.

Cat. astr. Gr. = *Catalogus codicum astrologorum Graecorum*, tom. I-XII. Bruselas 1898-1953 (continúa).

Clm. = *Codex latinus monacensis* = Munich, Bayerische Staatsbibliothek, M S. lat.

Corp. med. Gr. = *Corpus medicorum Graecorum*, ed. Academiae Berolinensis Havniensis Lipsiensis. Leipzig y Berlín (más tarde sólo Berlín), 1908-56 (continúa).

Corpus Ss. Eccl. Lat. = *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, editum consilio et impensis Academiae Litterarum Caes. Vindobonensis (ahora Acad. Scientiarum Austriacae), Viena 1866-1962 (continúa).

Diels, *Fragm.* = *Fragmente der Vorsokratiker*, ed. H. Diels, revisada por W. Kranz, vols. I-III, 5.ª ed. Berlín 1934-37.

Dürers Melencolia I = E. Panofsky y F. Saxl, Dürers «Melencolia I». (Studien der Bibliothek Warburg), Leipzig y Berlín 1923.

Ficino, *De v. tripl.* = Marsilius Ficinus, *De vita triplici*, en: Marsilius Ficinus, *Opera omnia*. Basilea 1576.

Galeno (Kühn) = Claudius Galenus, *Opera omnia*, ed. C. G. Kühn, vols. I-XX. Leipzig 1821-33.

Giehlow (1903) = Karl Giehlow, «Dürers Stich "Melencolia I' und der maximilianische Humanistenkreis», *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*. Viena 1903, págs. 29-41.

Giehlow (1904) = Karl Giehlow, «Dürers Stich "Melencolia I" und der maximilianische Humanistenkreis», Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Viena 1904, págs. 6-18, 57-58.

Hartlaub, *Geheimnis* = G. F. Hartlaub, *Giorgiones Geheimnis*. Munich 1925.

Hipócrates (Jones) = Hippocrates, with an English translation by W. H. S. Jones. Vols. I-IV. Londres y Nueva York 1923-31.

H. d. g. = C. Hofstcde de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*. Haarlem 1906.

Isidoro, *Etym.* = Isidorus, E*tymologiarum sive originum libri xx*, ed. W. M. Lindsay. Oxford 1911.

L o Lippmann = F. Lippmann, *Dessins d'Albert Dürer-Zeichnungen von Albrecht Dürer*, vols. I-VII. Berlín 1883-1929.

LF, *Nachlass* = K. Lange y F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*. Halle a. S. 1893.

Littré = Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard, par É. Littré. Vols. I-X. París 1839-61.

M. A. R. S. = *Medioeval and Renaissance Studies*, ed. R. Hunt y R. Klibansky, vols. I-V. Londres 1941-61.

Migne, P. Gr. = Patrologiae cursus completus… Series Graeca, accurante J. P. Migne. París 1857-66.

Migne, P. L. = Patrologiae cursus completus… Series Latina… accurante J. P. Migne. París 1844-64.

Pauly-Wissowa = *Paulys Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa…, vols. I- (continuado) y supl. I- (continuado). Stuttgart 1894 y ss.

P o Passavant = J. D. Passavant, *Le peintre-graveur*, vols. I-VI. Leipzig 1860-64.

Prisciano, *Eupor.* = Theodorus Priscianus, *Euporiston libri III*, ed. V. Rose. Leipzig 1894.

Rufo = Rufus Ephesius, Œuvres, ed. C. Daremberg y E. Ruelle. París 1879.

Saxl, *Verzeichnis* = F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, vol. 1, Heidelberg 1915; vol. II, Heidelberg 1927.

Schreiber = W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, vols. I-VIII. Leipzig 1926-30.

T o Tietze = H. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, vol. I, Augsburgo 1928; vol. II, I-II, Basilea y Leipzig 1937-38.

Vindiciano, *Epist.* = Vindicianus, *Epistula ad Pentadium nepotem suum*, en: Theodorus Priscianus, *Euporiston libri III*. — Accedunt Vindiciani Afriquae feruntur reliquiae. Ed. V. Rose. Leipzig 1894.

Wedel, *M. A. A.* = T. O. Wedel, *The Medioeval Attitude towards Astrology, particularly in England* (Yale English Studies, vol. LX). New Haven 1920.

Lista de figuras

Frontispicio: Sepulcro de Robert Burton, muerto en 1640. Autor de *The Anatomy of Melancholy*. Oxford, Christ Church Cathedral. Foto Royal Commission on the Historical Monuments of England, Londres.

1. Durero, *Melencolia I*. Grabado. París, Bibliothéque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

2. Durero, Mujer sentada, estudio para *Melencolia I*. Dibujo a pluma. Berlín, Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Foto © Jörg P. Anders.

3. Copia de un boceto perdido de Durero: estudio para el perro. Dibujo. Antes en Bayona, Musée Bonnat. Foto © Archives photographiques S.P.A.D.E.M., 1989, París.

4. Durero, *Putto*. Dibujo a pluma. Londres, British Museum. Foto del museo.

5. Durero, Estudios para la cabeza del *putto*. Dibujo a pluma. Londres, British Museum. Foto del museo.

6. Durero, Balanza. Dibujo a pluma. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupfer stichkabinett. Foto Jórg P. Anders.

7. Durero, Compás y plantilla. Dibujo a pluma. Dresde, Sáchsische Landesbibliothck. Foto de la bi blioteca.

8. Durero, Poliedro. Dibujo a pluma. Dresde, Sáchsische Landesbibliothek. Foto de la biblioteca.

9. Aion mitraico. Roma, Villa Albani. Foto © Alinari.

10. Saturno. Sepulcro de Cornutus. Jardines del Vaticano. Foto © Museos Vaticanos, Archivio Foto gráfico.

11. Kronos devorando la piedra envuelta en pañales. San Gregorio Nacianceno, Orationes. Athos, Panteleimon. Foto D. R.

12. Saturno. Calendario de 354. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana. Foto © Archivio Fotográfi co.

13. Saturno, Júpiter, Jano y Neptuno. Rabano Mauro, *De universo*. Montecassino, Biblioteca dell' Abbazia. Foto © Warburg Institute, Londres.

14. Saturno. Fresco de Pompeya, Casa dei Dioscuri. Ñapóles, Museo Archeologico Nazionale. Foto © Alinari.

15. Saturno. Germánico, *Aratea*. Leiden, Biblioteca de la Universidad. Foto de la biblioteca.

16. Coribantes y curetes protegiendo al niño Zeus. San Gregorio Nacianceno, *Orationes*. Athos, Panteleimon. Foto D. R.

17. Kronos y Zeus. San Gregorio Nacianceno, *Orationes*. Milán, Biblioteca Ambrosiana. Foto de la biblioteca.

18. Los dioses paganos. Remigio de Auxerre, Comentario de las *Nuptiae Philologiae* de Marciano Capela. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Foto de la biblioteca.

19-22. Exaltación y exilio de Saturno. Albumasar, *Introductio in astrologiam*, traducida por Zocori Zappari. París, Bibliothéque Nationale. Fotos © Bibl. Nat.

23. Exaltación y exilio de Saturno y Júpiter. Albumasar, *Kitab al-Bulhan*. Oxford, Bodleian Library. Foto de la biblioteca.

24. Saturno. Qaswini, *Maravillas de la Creación*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Foto de la bi blioteca.

25. Saturno y sus signos zodiacales: Capricornio, Acuario. Albumasar, *Introductio in astrologiae*. Nue va York, Pierpont Morgan Library. Foto de la biblioteca.

26. Saturno y sus signos zodiacales. Bartolomeo di Bartoli, *Canzone delle virtù e delle scienze*. Chantilly, Musée Condé. Foto © Giraudon.

27. Saturno y sus signos zodiacales. *Von den XII Zeichen des Gestirns*. Zurich, Zentralbibliothek. Foto de la biblioteca.

28. Saturno. *Sphaera armillaris cum X II signis*. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana. Foto © Archivio Fotográfico.

29. Saturno y Filira. Andalo de Negro, *Introductoras ad iudicia astrologie compositus*. Londres, British Museum. Foto del museo.

30. Saturno a caballo. *Liber de septem signis*. Budapest, Biblioteca de la Academia Húngara de las Ciencias. Foto de la biblioteca.

31. Hijos de los planetas. Albumasar, *Kitab al-Bulhan*. Oxford, Bodleian Library. Foto de la bibliote ca.

32-34. Hijos de Saturno. Fresco. Padua, Sala della Ragione. (32) Foto © Alinari.

35. Minerva y sus hijos. Boccaccio, *Cas des nobles femmes*. París, Bibliothèque Nationale. Foto de la biblioteca.

36. La comunidad de los fieles. *Troparium y Sequentiarium*. Bamberg, Staatliche Bibliothek. Foto de la biblioteca.

37. Saturno y sus hijos. Christine de Pisan, *Epître d'Othéa*. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

38. Influencias de los planetas. *Losbuch in Reimpaaren*. Viena, Oestcrreichische Nationalbibliothek. Foto de la biblioteca.

39. Saturno y sus hijos. Libro xilográfico, probablemente copia alemana de un original holandés perdido. Berlín, Sta-

atliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Foto © Jórg P. Anders.

40. Saturno y sus hijos. Grabado italiano atribuido a Maso Finiguerra. Foto © Freeman, Londres.

41. Saturno y sus hijos. Obra alemana. Tübingen, Universitatsbibliothek. Foto de la biblioteca.

42. Saturno y sus seguidores. Obra alemana. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek. Foto de la biblioteca.

43. Los hijos de Saturno. Hoja suelta de un manuscrito astrológico. Erfurt, Anger-Museum. Foto © Museen der Stadt, Erfurt.

44. Saturno contando dinero. *Über die Planeten*. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana. Foto © Archivio Fotográfico.

45. Saturno como fundador de Sutrium. *Cronaca figurata*, Florencia. Londres, British Museum. Foto del museo.

46. Saturno como Sabiduría. *Fulgentius metaforalis*. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana. Foto de la biblioteca.

47. Saturno con el Dragón del Tiempo. *Ovide moralisé*. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

48. La castración de Saturno. Dibujo a punta de plata. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett. Foto del museo.

49. Saturno devorando a un niño. Grabado de Gerard de Jod e según Marten de Vos, *Septem Planetae*. Foto © Freeman, Londres.

50. Saturno. Taller de Agostino di Duccio. Rímini, Tem pio Malatestiano. Foto © Alinari.

51. Sepulcro romano de un maestro albañil. Autun, Musée Rolin. Foto del museo.

52. Eros carpintero. Espejo etrusco. Tomado de E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, cuarta parte, Berlín 1867,

lám. CCCXXX. Londres, Warburg Institute. Foto del instituto.

53. Saturno y sus hijos. Grabado de Hermann Müller según Marten van Heemskerck. Colección particular.

54. Saturno y sus hijos. Grabado de Hermann Müller según Manen van Heemskerck. Colección particular.

55. Saturno y sus hijos. Grabado de Henri Leroy. Foto Γ). R.

56. Saturno. Grabado de Giulio Campagnola. Londres, Warburg Institute. Foto del Instituto.

57. Dios fluvial. Escultura del arco triunfal de Benevento. Benevento, Museo del Sannio. Foto del museo.

58. Girolamo da Santa Croce, Saturno (a veces atribuido a Mocetto). París, Musée Jacquemart- André. Foto © Bulloz.

59. Francesco Pesellino, El Triunfo del Tiempo. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum. Foto del museo.

60. La Rueda de la Vida dominada por el Tiempo. Obra francesa. Antes en Estrasburgo, colección Forrer. Foto D. R.

61. El Tiempo royendo el torso del Apolo del Belvedere. Portada de Frangois Perrier, *Eigentlyke afbeeldinge van 100 der aldervermaerdste statuen of antique-beelden*, Amsterdam [1702]. Londres, Warburg Institute. Foto del instituto.

62. Le Cuer y Melencolie. Renato de Anjou, *Le Cuer d'amours espris*. Viena, Oestcrreichische Nationalbibliothek. Foto de la biblioteca.

63. Mérencolye y Entendément visitando al Poeta. Portada de *Les Fais de Maistre Aiain Chartier*. París, Bibliothéque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

64. Anima y el Salmista. Salterio. Stuttgart, Landesbibliothek. Foto © Bildarchiv Foto Marburg.

65. El Autor y Filosofía. Boecio, *De consolation de philosophie*, traducido al francés por Jean de Meung. Nueva York,

Pierpont Morgan Library. Foto de la biblioteca.

66. El Autor en su lecho de enfermo. Alain Chartier, *L'Espérance ou consolation des trois vertus, c'est assavoir Foy, Esperance et Charité*. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

67. El Autor, Melancolía y Razón. Alain Chartier, *Le Triomphe de l'Espérance*. Nueva York, Pier pont Morgan Library. Foto de la biblioteca.

68. El consuelo por la música. Aldebrandin de Sienne, *Livres pour la santé garder (Régime du corps)*. Londres, British Museum. Foto del museo.

69. Accidia. Tapiz. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan. Foto D. R.

70. El melancólico. Cesare Ripa, *Iconología*. París, Bibliothéque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

71. Abrabam Janssens, *La Melancolía y la Alegría*. Dijon, Musée Magnin. Foto Jacques Quecq d'Henripret.

72. La curación por la música. Aristóteles, *De somno et vigilia*. Nuremberg, Stadtbibhothek. Foto C. H. Flilbinger.

73. La curación por azotes. Teodorico dei Borgognoni, Chirurgia. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

74. El melancólico. Diagrama de cauterización. Prescripciones para la cauterización. Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek. Foto de la biblioteca.

75. El melancólico como avaro. Von den vier Complexion der Menschen. Tübingen, Universitatsbi bliothek. Foto de la biblioteca.

76. Melancólicos. *De conservanda bona valetudine. Opusculum Scholae Salernitanae…*, ed. Johannes Curio. Berlín, Staatsbibliothek. Foto © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz.

77. Macrocosmos y microcosmos. Xilografía. Isidoro de Sevilla, *De natura rerum*. Colección particu lar.

78. Las edades del hombre y los temperamentos. *Tractatus de quaternario*. Cambridge, Gonville and Caius College. Foto D. R.

79. Las cuatro edades del hombre. Aldebrandin de Sienne, *Livres pour la santé garder (Régime du corps)*. Londres, British Museum. Foto © British Library, Londres.

80. Los cuatro temperamentos. *Problémes à Aristote*. París, Bibliothéque Nationale, Foto © Bibl. Nat.

81. Los cuatro temperamentos. Pliego. Zurich, Zentralbibliothek. Foto de la biblioteca.

82. La Rueda de la Vida. *Losbuch* alemán. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Foto de la bibliote ca.

83. Los cuatro temperamentos. Libro gremial de los barberos-cirujanos de la ciudad de York. Londres, British Museum. Foto © British Library, Londres.

84. Los cuatro temperamentos como jinetes. Pliego. Antes en Gotha, ahora en París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

85. Los cuatro temperamentos. Xilografía. Simón Vostre, *Libro de horas*. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

86. Los cuatro temperamentos. Miscelánea italiana. Berlín, Deutsche Staatsbibliothek. Foto de la bi blioteca.

87. Formae Saturni. Picatrix, traducción latina. Cracovia, Biblioteka Jagiellonska. Foto © Tadeusz Duda.

88. Durero, Philosophia. Xilografía. Portada de Conrad Celtes, *Quattuor Libri Amorum*. París, Bibliothéque Nationale. Foto © Bibi. Nat.

89. Luxuria. Relieve. Catedral de Amiens, pórtico occidental. Foto © Austin, Cambridge.

90. Discordia. Relieve. Catedral de Amiens, pórtico occidental. Foto © Austin, Cambridge.

91. Sanguíneos. Xilografía. Primer calendario alemán. Augsburgo. Colección particular.

92. Coléricos. Xilografía. Primer calendario alemán. Augsburgo. Colección particular.

93. Flemáticos. Xilografía. Primer calendario alemán. Augsburgo. Colección particular.

94. Melancólicos. Xilografía. Primer calendario alemán. Augsburgo. Colección particular.

95-98. Sanguíneos, flemáticos, coléricos, melancólicos. Xilografía. Calendario de Estrasburgo. Co lección particular.

99. Paresse, Labeur y Prouesse con David y Goliat. Frére Laurent du Bois, *La Somme le Roi*. Bruselas, Bibliothéque Royale. Foto de la biblioteca.

100. Acedía. Pliego de Franconia (detalle). Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett. Foto del mu seo.

101. Envidia y Pereza. Maestro de Amberes, hacia 1490-1500. Bruselas, Musée Royal des Beaux-Arts. Fotos © A.C.L., Bruselas.

102. Peter Flótner, Los ópticos. Portada de Witelo, *Perspectiva*. Colección particular.

103. El astrónomo. Portada de Johannes Angelus, *Astrolabium planum*. Colección particular.

104. Durero, *El sueño del doctor*. Grabado. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

105. Imágenes de los meses. *De signis XII mensium*. Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek. Foto de la biblioteca.

106. Imágenes de las estaciones. Rabano Mauro, *De universo*. Montecassino, Biblioteca dell Abbazia. Foto Warburg Institute, Londres.

107. Campesinos. Sarcófago de L. Annius Octavius Valerianus (detalle). Roma, Museo del Laterano. Foto del museo.

108. Aristóteles. Catedral de Chartres, pórtico occidental. Foto © J. Austin, Cambridge.

109. Geometría. *De septem artibus liberalibus*. Londres, British Museum. Foto British Library, Lon dres.

110. Science, Art, Prudence, Entendement, Sapience. Aristóteles, *Ética*. Traducción francesa de Nico lás Oresme. La Haya, Muscum Meermanno-Westreenianum. Foto © Frequin, Voorburg.

111. Dame Déduccion loable. *Les Douze Dames de Rhétorique*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Foto de la biblioteca.

112. La mano de Dios con balanza y compás. Evangelios de Eadwi, tabla canónica. Hannover, Kestner-Museum. Foto del museo.

113. Geometría. Gregor Reisch, *Margarita philosophica*. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bihl. Nat.

114. Dios Padre con balanza y compás. Salterio. Londres, British Museum. Foto © British Library, Londres.

115. Saturno con *putto* geómetra. Portada de Hans Döring, *Eyn gesprech eines alten erfarnen krugsmanns*. Colección particular.

116. Fructus Laborum. Portada de Hendrik Hondius, *Pictorum aliquot celebrium… Effigies*. Amsterdam, Biblioteca de la Universidad. Foto de la biblioteca.

117. Honore, Disegno, Labore. Portada de Pieter de Jode, Varie Figure Academiche, Paris, Bibliothéque Nationale. Fo-

to © Bibi. Nat.

118. Dios Padre midiendo el mundo. *Bible moralisée*. Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek. Foto de la biblioteca.

119. Durero, *Los cuatro apóstoles*. Munich, Alte Pinakothek. Foto del museo.

120. *The Anatomy of Melancholy*. Portada de C. Le Blon para el libro de Robert Burton. Colección particular.

121. Temperamentos y elementos. *Septem Planetae*. Portada de Gerard de Jode según M. de Vos Bruselas, Bibliothéque Royale. Foto de la biblioteca.

122. *Melancolía*. Grabado del Maestro A. C. Colección particular.

123. *Melancolía*. Grabado de H. S. Beham. Londres, Warburg Institute. Foto del instituto.

124. *Melancolía*. Grabado del Maestro F. B. Londres, Warburg Institute. Foto del instituto.

125. Copia de la *Melencolia* de Durero. Portada del New Formularbuch. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Foto de la biblioteca.

126. *Melancolía*. Jost Amman, Wappen- und Stammbuch. Colección particular.

127-130. *Los cuatro temperamentos*. Grabados de Virgil Solis. Londres, Warburg Institute. Fotos del instituto.

131. Matthias Gerung, *Melancolía*. Karlsruhe, Staatliches Kunsthalle. Foto del museo.

132-135. Maestro del sur de Alemania, *Los cuatro temperamentos*. Wolfegg, Fürstliche Sammlungen. Fotos D. R.

136. Lucas Cranach, *Melancolía*. Colección particular. Foto © Antonia Reeve.

137. Lucas Cranach, *Melancolía*. Copenhague, Statens Museet for Kunst. Foto Hans Petersen.

138. *Doncella melancólica*. Xilografía de A. F. Doni, I Marmi. París, Bibliothéque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

139. Lucas Cranach, *Melancolía*. Colección particular. Foto D. R.

140. Jan Boeckhorst, *Geometría*. Bonn, Rheinisches Landesmuseum. Foto del museo.

141. *Melancolía*. (Con la inscripción «térra».) Grabado de Cornelis Bloemaert según Abraham Bloemaert. Colección particular.

142. Domenico Feti, *Melancolía*. París, Musée du Louvre. Foto © Musées Nationaux.

143. Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancolía*. Aguafuerte. Roma, Istituto Nazionale per la Gráfi ca. Foto del instituto.

144. Nicolás Chaperon, *Melancolía*. Dibujo a sanguina. París, Musée du Louvre. Foto © Musées Nationaux.

145. Eduard von Steinle, *Melancolía*. Pluma y acuarela. Francfort, Städelsches Kunstinstitut. Foto del instituto.

146. *Melancolía*. Xilografía de Christian Friedrich según Caspar David Friedrich. Berlín, Staatliche Museen Preussïscher Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Foto © Jórg P. Anders.

147. Melancólicos. Dibujo a pluma, probablemente suizo. París, École des Beaux-Arts, Cabinet Jean Masson. Foto © E.S.N.B.A., París.

148. Melancólicos. Grabado de Pieter de Jode según Marten de Vos. Colección particular.

149. Flemáticos. Grabado de Pieter de Jode según Marten de Vos. Colección particular.

150. Flema. Grabado de Jacob I de Gheyn según H. Goltzius. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

151. *Melancolía*. Grabado de Jacob I de Gheyn según H. Goltzius. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

152. Durero, *Autorretrato de la mancha amarilla*. Dibujo. Bremen, Kunsthalle. Foto del museo.

153. Durero, *El desesperado*. Aguafuerte sobre hierro. París, Bibliothèque Nationale. Foto © Bibl. Nat.

154. Lucas Cranach, *Melancolía*. Colmar, Museo Unterlinden. Foto © O. Zimmermann.

155. Lucas Cranach (?), *Melancolía*. Colección particular. Foto D. R.

Ilustraciones insertas en el texto

1. El cuadrado mágico de Marte. De un manuscrito español de hacia 1300. Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana. Foto © Archivio Fotográfico.

2. De Eobanus Hesse, *De conservanda bona valetudine*. Colección particular.

3, 4. Reconstrucción del poliedro del grabado de Durero, según el profesor G. Niemann.

5. Malinconia. De la *Iconología* de Cesare Ripa. Colección particular.

Notas

[1] Acaba de publicarse una traducción de Y. Hersant, París 1989. (Nota de la edición francesa). <<

[2] [Con el codo apoyado en la rodilla y el mentón en la mano, suenas tristemente con el pobre destino del hombre: que la vida es bien amarga para lo poco que dura, que la ciencia es vana y el arte quimera; que Cristo dejo mucha hiel en la esponja, y no todo son flores en el camino del cielo. Y, con el alma llena de amargura y hastío, te has pintado, ¡oh Durero!, en tu Melancolia; y tu genio lloroso, apiadado de ti, te ha personificado en su creación. Yo no conozco en el mundo nada más admirable, más colmado de ensueño y de dolor profundo, que ese gran ángel sentado, con el ala plegada a la espalda, en la inmovilidad del reposo más absoluto. Su austero vestido se prolonga misterioso hasta su pie, su frente esta coronada de apio silvestre y nenúfar… Y su mano oprime la sien convulsivamente, y a su alrededor se esparcen mil objetos en desorden… Ha tocado el fondo de todo saber humano… Así es como Durero, el gran maestro alemán, filosófica y simbólicamente, nos ha representado, en ese dibujo extraño, el sueño de su corazón bajo figura de ángel]. <<

[3] [La Melencolia, pensando en ese misterio que hace que en este mundo todo retome a la nada, y que en ninguna parte haya monumento duradero, y que nuestros pies tropiecen por doquier en un cementerio, se dice: «Ah, puesto que todo ha

de ser aniquilado, ¿de qué sirve crear y construir sin descanso»?] («Devant la Mélancolie d'Albert Dürer»). <<

[4] [Sentir que toda lucha acaba en derrota, porque el Destino no guarda ningún premio para coronar el éxito; que todos los oráculos callan o engañan, porque no tienen ningún secreto que expresar; que nadie puede romper el vasto, incierto y liso velo, porque no hay luz alguna al otro lado de la cortina: que todo es vanidad y nada]. («The Melencolia of Albrecht Dürer», en *The City of Dreadful Night*). <<

[5] [¿Qué es lo que sujeta su mirada fija y distante, sin dejarla vagar? No es el extraño mar, ni la extraña tierra, ni el cielo aún más extraño: sino su propio espectro, más grande que esas tres cosas, más extraño que todas, más viejo que el cielo, la tierra, el mar]. (*Durer's Melencolia*). <<

[1] Véanse E. Kraepelin, *Manic-Depressive Insanity and Paranoia*, trad. de R. M. Barclay, Edimburgo 1921; G. L. Dreyfus, *Die Melancholie*, con prólogo de E. Kraepelin, Jena 1907; E. L. Hopewell-Ash, *Melancholie in Everyday Practice*, Londres 1934; el estudio general de E. Biermann, *Die Melancholiefrage in Literatur und Statistik,* tesis doctoral, Jena 1926, y L. Binswanger, *Melancholie und Manie*, Pfullingen 1960. <<

[2] Es curioso que estos tópicos literarios en los que se emplea con naturalidad la palabra «melancolía» para indicar un estado subjetivo reflejen todavía las antiguas correlaciones clínicas y cosmológicas (véase infra, pág. 224). <<

[3] *Enrique IV*, 1.ª parte, I. ii, 76. <<

[4] [Hay, en efecto, cuatro humores en el hombre, que imitan a los diversos elementos; aumentan en diversas estaciones, reinan en diversas edades. La sangre imita al aire, aumenta en primavera, reina en la infancia. La bilis (amarilla) imita al fuego, aumenta en verano, reina en la adolescencia.

La melancolía imita a la tierra, aumenta en otoño, reina en la madurez. La flema imita al agua, aumenta en invierno, reina en la senectud. Cuando no se apartan ni por más ni por menos de su justa medida, entonces el hombre está en todo su vigor]. Anónimo, *De mundi constitutione* (Migne, P. L., vol. XC, col. 881D). Esta cosmología, que es anterior a 1135, está impresa entre las obras de Beda. Aunque hasta ahora apenas ha llamado la atención (véase infra, pág. 187, nota 182), es notable desde muchos puntos de vista, y en otro lugar hablaremos de ella más detenidamente. [El texto está ahora publicado con el título de Pseudo-Bede, *De mundi celestis terrestrisque constitutione. A Treatise on the Universe and the Soul*, ed. y trad. de C. Burnett (Warburg Institute Surveys and Texts, vol. XI), Londres 1985. No se ha reconocido su estrecho parentesco con el texto de la Antigüedad tardía titulado Περὶ τῆς τοῦ κόσμου κατασκευῆς καὶ τοῦ ἀνθρώποι (publicado por J. L. Ideler, *Physici et medici graeci minores*, Berlín 1841, 1, págs. 303-04; reimpresión, Amsterdam 1963). Véanse nuestras citas de éste infra, págs. 78-79]. <<

[5] Diels, *Fragm.*, «Anonyme Pythagoreer», B15; cf. Teón de Esmirna, ed. E. Hiller, Leipzig 1878, pág. 97, 4. <<

[6] Diels, *Fragm.*, Filolao, B13. <<

[7] Diels, *Fragm.*, «Anonyme Pythagoreer», B15. <<

[8] Teón de Esmirna, ed. cit., págs. 93 y ss. <<

[9] Diels, *Fragm.*, Alcmeón, B4 (análogamente Platón, Rep., 444D). Cf. aquí (y con lo que sigue) el valioso estudio de C. Fredrich, «Hippokratische Untersuchungen», en *Philologische Untersucltungen*, XV (1899), págs. 33 y ss. (ed. A. Kiessling y U. von Wilamowitz-Moellendorff); K. Sudhoff, *Kurzes Handbuch zur Geschichte der Medizin*, Berlín 1922; M. Wellmann, «Die Fragmente der sikelischen Arzte Akron,

Philistion und Diokles von Karystos», en *Fragmentsammlung der Griechischen Arzte*, ed. M. Wellmann, Berlín 1901, vol. I, págs. 76 y ss.; O. Temkin, «Der systematische Zusammenhang un Corpus Hippocraticum», en *Kyklos (Jahrbuch des Instituts fur Geschichte der Medizin)*, I, Leipzig 1928, págs. 9 y ss., y L. Edelstein, artículo «Hippokrates» en Pauly-Wissowa, vol. supl. VI, cols. 1290 y ss. <<

[10] Diels, *Fragm.*, Filolao, A11. <<

[11] Cf. en particular Teofrasto, *De sensu*, § 11 (Diels, *Fragm.*, Empédocles, A86), y G. M. Stratton, *Theophrastus and the Greek Physiological Psychology before Aristotle* (con texto del Περί αἰσθήσεως [De la sensación]). Londres, 1917, págs, 74 y ss. <<

[12] Pap. Lond. XX, (*The Medical Writings of Anon. Lond.*, ed. Jones, Cambridge 1947, pág. 80). <<

[13] Cf. Fredrich, *op. cit.*, pág. 47. <<

[14] Y ello es tanto más de lamentar cuanto que Empédocles siempre se consideró médico, y por tal se le tuvo en la Antigüedad: cf. Diels, *Fragm.*, A3, B111. <<

[15] Así se intentó hacer en la obra Περὶ ἀρχαίης ἰητρικής (De la medicina antigua) (anterior al año 400), donde se transformaba la doctrina de Alcmeón para aplicarla primordialmente a sustancias realmente presentes en el cuerpo (materias saladas, amargas, dulces, ácidas, acres e insípidas), a la vez que se representaban las cualidades de caliente, frío, húmedo y seco como meros accidentes: cf. Fredrich, *op. cit.*, pág. 33. Ese intento, sin embargo, se aparta de la tendencia que estamos estudiando, en la medida en que incrementa el número de esas sustancias aún más indefinidamente de lo que la doctrina original de Alcmeón había incrementado el número de cualidades: ἔνι γάρ ἐν ἀνθρώπω καὶ ἁλμυρὸν καὶ πικρὸν καὶ γλυκύ καὶ ὀξύ καὶ

στρυφνὸν καὶ πλαδαρὸν καὶ ἄλλα μυρια... (c. 14; *Corp. med. Gr.*, I, i, 45). <<

[16] Fredrich, *op. cit.*, págs. 34 y ss. <<

[17] Aquí sólo nos interesa la primera parte de esta obra plural. <<

[18] Fredrich, *op. cit.*, págs. 51 y ss.; Hipócrates, ed. W. H. S. Jones, vol. IV, pág. XXVI, Londres 1931. Ahora véase Hipócrates, *De natura hominis*, edición crítica con traducción francesa y comentario de J. Jouanna, *Corp. med. Gr.*, I, I, 3, Berlín 1975. <<

[19] Fredrich, *op. cit.*, págs. 28 y ss.; cf. también R. O. Moon, *Hippocrates and his Successors in Relation to the Philosophy of their Time*, Londres 1923, en particular págs. 67 y ss. Asimismo, la tesis de O. Villaret, *Hippocratis de natura hominis liber*, Berlín 1911, y Galeno, *In Hippocratis de nat. hom. comm.*, en *Corp. med. Gr.*, V, IX, 1. <<

[20] Es cierto que ya Filolao (Diels, *Fragm.*, A27) consideraba la sangre causa de enfermedades, y que algunos «hipocráticos» parecen haber conocido la división de la bilis en τὰ χολώδη y μέλαινα χολή (como en Dexippos de Cos), o en χολώδεα ξανθά y χολώδεα μέλανα (como en *Epidemias* I, caso 5, Hipócrates, vol. I, pág. 196, ed. W. H. S. Jones, Londres 1923). Pero se trata de referencias aisladas —las de Dexippos y las de *Epidemias* desde luego no son más antiguas que la obra Περὶ φύσιος ἀνθρώποι—, y aquí también hay una tendencia a incluirlas en el sistema cosmológico. En cualquier caso, el que se impusiera la doctrina contenida en el Περὶ φύσιος ἀνθρώποι y no otra (cf. Wellmann, *op. cit.*, págs. 75 y ss.) se debió a que en ella esa inclusión era completa, y el sistema se presentaba con llamativa simplicidad. <<

[21] [Hay esencialmente salud cuando estos principios se encuentran en una justa relación de crasis, de fuerza y de cantidad, y su mezcla es perfecta]. *De nat. hom.*, cap. 4, ed. J. Jouanna, pág. 172-74. Seguimos a Galeno, *Comment.* I, 20, *Corp. med. Gr.*, V. IX, 1, pág. 33. <<

[22] Muchos autores antiguos creyeron en el origen auténticamente «hipocrático» del Περὶ φύσιος ἀνθρώποι: véase supra, pág. 33 y nota 18; en cualquier caso, el autor de esta obra parece haber sido el primero en poner por escrito esa doctrina. Cf. Fredrich, *op. cit.*, págs. 49, 51 y ss. <<

[23] Fredrich, *op. cit.*, pág. 45. Cf. Galeno, *De placitis Hippocratis et Platonis libri novem*, ed. I. Mueller, Leipzig 1874, vol. I, págs. 679 y ss. (κοινὸς ὁ λόγος ἐστὶν ἐπί τε τῶν χυμῶν καὶ τών στοιχείων). Si Boll está en lo cierto, la serie de «Antíoco de Atenas» sería aproximadamente contemporánea de Galeno (*Cat. astr. Gr.*, vol. VII, pág. 104; BBG, *Sternglaube*, pág. 54), de donde, sin embargo, habría que omitir la rúbrica «temperamentos». [Además de Fredrich, véase Erich Schöner, *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie* (Sudhoffs Archiv… B4), Wiesbaden 1964). <<

[24] Sobre estas correlaciones cf. F. Boll, «Die Lebensalter», en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XXXI (Leipzig 1913), págs. 101 y ss., con numerosas referencias; también infra, págs. 116 y ss. y págs. 126 y ss. Mientras que algunos autores postclásicos extienden el ciclo de las cuatro estaciones aplicándolo a las edades del hombre (idea que también se introdujo en escritos rabínicos), otros lo contraen aplicándolo a las partes del día. Así, la sangre reinaba desde la hora nona de la noche hasta la tercia del día, esto es, desde las tres hasta las nueve de la mañana, y a partir de ahí reinaban la bilis roja, la bilis negra y la flema, por turnos de seis horas; cf. el pseu-

do-Sorano (*Medici antiqui*, Venecia 1547, fol. 159 v.) y Vindiciano (Prisciano, *Eupor.*, pág. 487). La distribución de los humores entre las cuatro edades del hombre difiere ligeramente de la habitual en estos dos autores: la flema «cum sanguine» reinaba desde el nacimiento hasta los quince años, la bilis roja «cum parte sanguinis» hasta los veintiséis años, la bilis negra «cum maxima parte sanguinis» hasta los cuarenta y dos años, y finalmente, «sicut in puens», volvía a reinar la flema. Cf. los comentarios sobre el pseudo-Sorano y Vindiciano infra, págs. 85 y s. y págs. 122 y ss. <<

[25] Véase el conocido pasaje de Platón, *Timeo*, 82A-83E. <<

[26] Fredrich, *op. cit.* (véase supra, pág. 31, nota 9), pág. 34. <<

[27] Cf. Sudhoff, *op. cit.*, pag. 120: «Todo el mundo [sc. según Galeno] vive en cierta destemplanza; el temperamento es ya el comienzo de una condición dolorosa y desordenada; en cada individuo uno de los cuatro humores predomina contra naturaleza». <<

[28] Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων. (Del aire, del agua, de las partes enfermas), cap. 10 (Littré, II, pág. 50; *Corp. med. Gr.*, I, 1, pág. 66). <<

[29] Isidoro, *Etym.*, IV, 5, 7. <<

[30] Fredrich, *op. cit.*, pág. 45; Galeno, Περὶ κράσεων (De las mezclas o temperaturas), ed. Helmreich, Leipzig 1904, II, 603, pág. 59, donde, por ejemplo, a la sangre se la llama τῶν χυμῶν ὅ μὲν χρηστότατός τε καὶ οἰκειότατος). <<

[31] Fredrich, *op. cit.*, pág. 45. <<

[32] Véase infra, págs. 78 y ss., 114 y ss. (en particular 117) y passim. <<

[33] Véase infra, pág. 140, nota 5. <<

[34] Efectivamente, el término ὕφαιμος había perdido su significado morboso entre los fisiognómicos, pero, que sepamos, no era comparable a χολώδης, etc., sino que quería decir «pictórico» (como en «Aristóteles» en *Scriptores physiognomici graeci et latini*, ed. R. Forster, Leipzig 1893, vol. I, pág. 18, 8), o, más en general, se aplicaba al aspecto rubicundo o congestionado de rasgos tomados por separado (*Script. phys. gr. et lat.*, I, 30, 17; II, 225, 16). Parece que los fisiognómicos sólo utilizaban la palabra αἱματώδης en este segundo sentido (*Script. phys. gr. et lat.*, I, 388, 5; 331, 3). <<

[35] Es significativo que tomara la forma «sanguineus», mientras que los otros tres adjetivos se habían formado con «-icus». <<

[36] Véase infra, pág. 118. <<

[37] Cf. *Scriptom physiognomici graeci et latini*, ed. R. Forster, Leipzig 1893, vol. II, pág. 274, 25, y pág. 282. 21. <<

[38] Cf. Rufo, y la revisión de obras más antiguas hecha por Galeno que se cita infra, págs. 66 y ss. <<

[39] Que sepamos, el sistema completo de la doctrina de los cuatro temperamentos, que correlaciona cualidades habituales físicas y mentales con los cuatro humores, no llegó a su pleno desarrollo hasta el año 200 d. C., o un poco más tarde (véase infra, pág. 78). <<

[40] *Epidem.*, II, 5,1 (pseudo-Hipócrates), en *Scriptores physiognomici graeci et latini*, vol. II, pág. 246, 18; y pág. 247, 14, de *Epidem.*, II, 6, 1: οἱ τραυλοί, ταχύγλωσσοι, μελαγχολικοί, κατακορέες, ἀσκαρδαμύκται, ὀξύθυμοι. <<

[41] *Epidem.*, III, 17β; Hipócrates, vol. I, pág. 262 Jones. Una adición algo posterior a *Epidem.*, VI, 8, 31, apunta a la

conexión estrecha de la melancolía con la epilepsia, y llega a afirmar que la única diferencia que hay de una a otra, siendo la enfermedad la misma, es que en el caso de la epilepsia ataca al cuerpo, y en el de la melancolía ataca a la mente. <<

[42] *Aforismos*, VI, 23. El propio Galeno, a pesar de poseer ya un sistema de semiología psicológica altamente desarrollado, escribió a propósito de este pasaje que «Hipócrates tenía razón al resumir todos los síntomas de la melancolía en estos dos: Miedo y Depresión» (*De locis affectis*, III, 10, en Galeno (Kühn), vol. VIII, pág. 190). <<

[43] Marcellus Sidetes, transmitido por Oribasios y otros; *Scriptores physiognomici graeci et latini*, ed. R. Forster, Leipzig 1893, vol. II, pág. 282, 10. También en la colección de fragmentos Περὶ μελαγχολίας en pseudo-Galeno (Kühn), vol. XIX, págs. 719 y ss. Sobre Marcellus Sidetes véanse U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Sb. d. Preuss. Akademie d. Wissensch.*, 1928, II, 3 y s.; M. Wellmann, «Marcellus von Side als Arzt», en *Philologus*, vol. supl. XXVII, 2 (1934). <<

[44] La palabra μέλας, como su equivalente en la mayoría de las otras lenguas, significa mucho más que un color, μέλανες ἄνθρωποι, por ejemplo, son hombres despiadados, μέλαιναι ὀδύναι son dolores horribles. Por eso no nos cuesta ningún trabajo entender las palabras de Galeno: «Del mismo modo que la oscuridad exterior llena de miedo a casi todos los hombres, salvo que sean muy valientes o muy ilustrados, así el color oscuro de la bilis negra genera miedo, porque oscurece la sede de la razón». (*De locis affectis*, III, 10, en Galeno (Kühn), vol. VIII, pág. 191). Hay incontables paralelos en la literatura posterior. <<

[45] *Fedro*, 268E. <<

[46] Demóstenes, *Or*. 48, *In Olympiod.*, 56. <<

[47] Cf. «Aristóteles», Problema XXX, 1 (infra, págs. 42-54), donde los héroes mencionados «y muchos otros» se citan como melancólicos. Véase también E. D. Baumann, *Psyche's Lijden*, Rotterdam 1927, págs. 178 y ss. <<

[48] *Noctes Atticae*, XVIII, 7, 4, pág. 229. Citado infra, pág. 64, nota 100. <<

[49] *Fedro*, 244A. No es éste el lugar de extenderse sobre los antecedentes históricos de la doctrina platónica del furor. Cabe señalar, no obstante, que Empédodes había distinguido ya entre un «furor» que emana «ex animi purgamento» y una «alienatio mentis ex corporis causa sive iniquitate» (Diels, *Fragm.*, A98), y que una distinción similar parece estar implícita en la doctrina de la locura poética de Demócrito (Περὶ ποιήσιος, Diels, *Fragm.*, B17-18, 21), como se desprende de las palabras que empica. Esencialmente platónico, sin embargo, es el pensamiento de que la θεία μανία en su forma «cuarta» (erótica) trasciende las formas profética, religiosa y poética, y pasa a ser la potencia universal que eleva a las almas a la visión de las ideas. <<

[50] *Fedro*, 248E. En el *Timeo* (71A y ss.) sólo el lado inconsciente del estado profético parece estar ligado de una manera complicada, a la función del hígado y la bilis «amarga». <<

[51] *República*, 573C. <<

[52] La idea de la melancolía difundida entre los hombres educados de finales del siglo IV a. C. está admirablemente ilustrada en unos versos de Menandro (ed. C. Jensen, Berlín 1929), Ἐπιτρέποντες, versos 494 y ss., en los que el esclavo Onésimo expresa su opinión acerca de su amo:

ὑπομαίνεθ' οὗτος, νὴ τὸν Ἀπόλλω, μαίνεται,
μεμάνητ' ἀληθῶς, μαίνεται, νὴ τοὺς θεούς,

τὸν δεσπότην λέγω Χαρίσιον. χολὴ
μέλαινα προσπέπτωκεν ἢ τοιοῦτό τι.
τί γάρ ἄν τις εἰκάσειεν ἄλλο γεγονέναι

En la versión de F. G. Allinson (Menander, *The Principal Fragments*, Londres y Nueva York 1921):

«¡Se está volviendo loco, por Apolo; si, está loco!

¡Loco de atar está, en verdad; está loco, por los dioses!

A Carisio me refiero, a mi señor. Le ha acometido

Un ataque atrabilioso, o cosa semejante.

¿Que otra cosa cabe imaginar que le haya sucedido?». <<

[53] Véase infra, págs. 42-43. <<

[54] Ediciones, traducciones, obras críticas: *Aristotelis, Alexandri et Cassii Problemata cum Theophrasteorum quorundam collectaneis*, cum praefatione Frid. Sylburgii, Francfort 1585 = *Sylburg*; Aristoteles, *Problemata physica*, ed. Ruelle, Knoellinger, Klek, Leipzig 1922 = *Ruelle; Aristotelis opera omnia graece et latine*, vol. IV, Paris 1889 = *Bussetnaker*; H. P. Richards, *Aristotelica*, Londres 1915 = Richards; *The Works of Aristotle transl, into English*, ed. W. D. Ross, vol. VII, *Problemata*, trad. de E. S. Forster, Oxford 1927 = *Forster*; Aristotle, *Problems*, vol. II, with an English translation by W. S. Hett, Cambridge, Mass., Londres 1957 = *Hett*; Aristóteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, introd. de E. Gruniach, Band 19: *Problemata physica*, trad. de Hellmut Flashar = *Flashar; Versio lat. antiqua* Bartholomei de Messina (saec. XIII med.) en: *Aristotelis Problemata*, Venecia 1501 = *Bartolomé de Mesina; Versio lat. nova* Theodori Gazae (saec. XV med.) en: Aristoteles, *Opera omnia*, ed. Acad. Reg. Boruss., vol. III, Berlín 1831 *Gaza*, [Texto griego establecido por R. Klibansky en 1988]. <<

[*] γε *coniecimus*] τε *codd., del. Flashar*. <<

[*] *Ilias VI*, 200-202. <<

[*] <ταῦτα τὰ πάθη *Ruelle* (*sec. Gazam* in eos ipsos affectus). <<

[*] παραδείγματος] οὐκ ἀτόπου ἐκ τοῦ οἴνου *add. Ruelle, Hett* (*sec. Gazam* exemplo haud sane incommodo vini). <<

[*] ποιεῖν] ποιεῖ *Camotius, Sylburg* (condit *Gaza*). <<

[*] cf. Od. XIX, 121-122 (non ad verbum). <<

[*] διὰ τοῦ αὐτοῦ *Richards, Forster*] διὰ τὸ αὐτὸ *codd., Ruelle* (eandem esse causam qua *Gaza*: idem *Bartholomeus*). <<

[*] ἕκαστον *Richards, Forster*. <<

[*] ἔτι *om. Burnet, Forster*. <<

[*] ἔτι *Bonitz, Ruelle*] ἐπι *codd*. <<

[*] ὅτι γίνεται *Richards, Forster*] γίνεται *Sylburg* (fit *Bartholomeus*): γίνεσθαι *codd., Ruelle* (fieri *Gaza*). <<

[*] πνευματώδεις *secl. Forster*. <<

[*] σκληφροὶ *Bussemaker, Forster; cf. Aristoteles, De somno et vigilia III, p. 457 a 29*] σκληροὶ *codd., Ruelle* (duri *Bartholomeus, Gaza*). <<

[*] σκληφροὶ *cod. Paris, Bibl. Nat. gr. 1865 a Michaele Apostolio scriptus, Bussemaker, Forster*] σκληροὶ *codd. ceteri* (duri *Bartholomeus*; invecta duritas *Gaza*). <<

[*] οἱ *secl. Casaubonus, Bekker, Forster*. <<

[*] ἐπιπόλαιος *Sylburg, Casaubonus, Forster* (superficialis *Bartholomeus*)] ἐπιπολαιῶς *codd., Ruelle*. <<

[*] οὕτως] οὖν οὕτως *Camotius, Bussemaker*. <<

[*] διάφορον *Sylburg*. <<

[*] μανιχοι *del. Flashar; sed cf. Aristoteles, Poetica, p. 1455 a 33*; «διὸ ε ύφνοῦς ἢ ποιητική εστιν ἢ μανικοῦ». <<

[*] ἢ coniccimus] και codd et edd. (p. 63 ed. fr.). <<

[*] Βᾴκιδες] Bacchae *Gaza* (*sec. codicem recentiorem*). <<

[*] ἐπανεθῆ *Sylburg, Bywater, Forster, Flashar* (reducit *Bartholomeus*: remissus sit *Gaza*)] ἐπανθῆ *codd., Huelle*: ἐπανισωθῆ *Plasberg*. <<

[*] τὴν ἄγαν θερμότητα *Ruelle, Flashar* (valde caliditatem *Bartholomeus*) <διὰ> τὴν ἄγαν θερμότητα *Bussemaker*: ἡ ἄγαν Οιρμότης *Sylburg, Bywater, Forster* (ninuus *pro errore typogr*. minus| ille calot *Gaza*. <<

[*] τῷ *Richards, Forster*] τοῦ *codd*. <<

[*] ἐν *Richards, Klek, Forster*] μὲν *codd*. <<

[*] *cf. Aristoteles, De part. animal. II. 4. 650 b 27*: ὁ γὰρ φόβος καταψύχει <<

[*] πάλαι *Sylburg* (*sec. Gazam.*, superius)] παλαιὰ *codd., Ruelle* (antique dicta *Bartholomeus*): ἐπιπύλαια *Forster*. <<

[*] ἀμεληθῶσιν *Sylburg, Bussemaker*. <<

[*] ἀποσημαίνει] ἐπισημαίνει *Sylburg, Bussemaker*. <<

[*] *vide Aristoteles, Eth. Eudem. III, I, 1229 a 20* εὐέλπιδας γὰρ ποιεῖ ὁ οἶνος. <<

[*] οὖν] μὴ *coni. Flashar*. <<

[*] ἢ *del. Richards, Forster, Hett*. <<

[*] ἢ και … μᾶλλον] magis quam *Bartholomeus*, potius quam *Gaza*. <<

[*] καὶ άυτὸ τὸ μαραινόμενον θερμόν *secl. Hett*, τὸ μαραινόμενον θερμόν *secl. Forster ut glossam; locus corruptus*: τὸ μαραῖνον θερμόν *Richards*: et ipsum extinguitur calidum *Bartholomeus*: alteris enim calor aetatem marces-

cit, quod naturae agitur ordine, alteris per vim ipsius affectus, quod contra naturam est *emendare conatus est Gaza*. <<

[*] σβεννυμένου *codd.*, *Ruelle* (extincto *Bartholomeus*)] *Forster* (extinctus est *Gaza*). <<

[*] ἐκεῖνοι] ἕτεροι *Forster* (ceteros *Gaza*). <<

[*] ἠθοποιὸς] ἠθοποιόν *Isingrinus, Casaubonus*. <<

[*] δὲ *add. Richards*. <<

[55] La estrecha conexión entre la melancolía y la epilepsia fue señalada por los hipocráticos; véase pág. 39, nota 41. <<

[56] Cf. los pasajes citados en pág. 58, nota 71. <<

[57] Hace más de un siglo, C. Prantl, en *Abhandlungen d. bayer. Akad.*, VI, 2, 1852, 372, señaló una relación entre nuestro Problema y «los escritos menores transmitidos bajo el nombre de Teofrasto». Aquí la alusión es evidentemente a Teofrasto, Περὶ πυρός (ed. Victor Coutant, Assen, 1971), cap. XXXV, que trata de materias como el hierro y la piedra, «frías por naturaleza» pero que pueden llegar a ponerse muy calientes. Como sabemos por la lista de sus escritos que da Diógenes Laercio (V, 44) que Teofrasto escribió un libro *De la melancolía*, la inferencia de que nuestro Problema guarde relación con ese libro parece segura. Cf. también infra, pág. 03, y O. Kegenbogen, art. «Theophrastos», en Pauly-Wissowa, *R. Kl. A.*, supl. 7, cols. 1402, 1400. Véase nuestro Prólogo, págs, 14 y s. <<

[58] Tal como aparece, la frase ὅσοις δ' ἄν ἐπανθῇ τὴν ἄγαν θερμότητα πρὸς τὸ μέσον es ininteligible (H. Bonitz, en su admirable *Index Aristotelicus*, pág. 265, considera también corrupción el verbo ἐπανθῇ), y ha dado origen a varias enmiendas, ninguna enteramente satisfactoria; quizá la mejor sea la de Sylburg: ἐπανεθῇ ἡ ἄγαν θερμότης. A la vista del contexto, el sentido tiene que ser

que los melancólicos razonables (y por lo tanto altamente dotados) están protegidos tanto del calentamiento excesivo (que se da en los exaltados, los μανικοὶ, y sobre todo en los adivinos, las sibilas, etc.) como del enfriamiento excesivo (que se da en los νωθροί καὶ μῶροι, los perezosos y los estúpidos); y de ese modo alcanzan un término medio, un μέσον. Se podría sugerir la sustitución de ἐπανθῆ por ἐπανισωῆ, con lo que la frase no sólo sería gramaticalmente correcta y tendría sentido, sino que concordaría con el uso aristotélico en otros lugares: cf. Περὶ ἀναπνοῆς (De la respiración), 14, 478 a 3: ἐπανισοῖ γὰρ εἰς τὸ μέτριον ὁ τόπος τὴν τῆς ἕξεως ὑπερβολήν. Nosotros, sin embargo, preferimos leer ἐπανεθῆ τὴν ἄγαν θερμότητα (entendido como «acusativo de relación»). Otros traductores anteriores coincidieron también en la necesidad de enmendar este pasaje. Teodoro de Gaza lo traduce: «at quibus minus [*sic* por "nimius") ille calor remissus ad mediocritatem sit»; la edición veneciana de 1501 de la traducción do Bartolomé de Mesina (*Aristotelis Problemata*, fol. 244 r.) dice: «quibuscunque autem valde caliditatem reducit ad medium», y la edición con excelente comentario de Ludovicus Scptalius (*In Aristotelis Problemata commentaria*, Lyon 1632. vol. III, pag, 346) da: «At quibus caliditas magna ad mediocritatem reducitur». <<

[59] La conjetura de Sylburg parece necesaria, y restaura una expresión que Aristóteles emplea a menudo para referirse a algo «dicho anteriormente», cf. *Polít.*, B4, 1262 b 29; y Γ11, 1282 a 15. Aquí la alusión es a los síntomas de melancolía antes descritos. Existe, sin embargo, la posibilidad de que la alusión como tal se haya tomado de la fuente original del Problema, lo mismo que la anterior (véase la nota 57), y remita a un pasaje de la obra perdida de Teofrasto. <<

[60] Ficino, *De v. tripl.*, 1, 5, en *Opera omnia*, Basilea 1576, vol. I, pág. 498. <<

[61] Véase infra, pág. 58. <<

[62] [Pues la bilis negra es como el hierro: cuando tiende al frío, se enfría extremadamente; cuando, a la inversa, tiende al calor, se calienta extremadamente]. Ficino, *De v. tripl.*, I, 5. <<

[63] Ficino da incluso la fórmula de la «mejor» combinación en cifras: ocho partes de sangre, dos de bilis amarilla, dos de bilis negra (*De v. tripl.*, I, 5). Agrippa de Nettesheim (*De occulta philosophia*, II, 27, en *H. Cornelii Agrippae ab Nettesheym Opera*, Lyon [?], s.a. (1630]), pág. 247, hace aún más pequeña la proporción de bilis negra en el «homo sanus et bene compositus»: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra están en la proporción 8:4:2:1. <<

[64] [En uno y otro extremo ejerce su influencia la melancolía, como si su naturaleza, por su estabilidad y fijeza, hiciera de ellos una unidad. En todo caso, es un carácter extremo que no poseen los demás humores]. Ficino, *De v. tripl.* I, 5. <<

[65] Cicerón, *Tusculanae disputationes*, I, 80: «Aristoteles quidem ait omnes ingeniosos melancholicos esse, ut ego me tardiorem esse non moleste feram». Cf. también Séneca, *De tranquillitate*, 17, 10: «Nam sive Graeco poetae credimus "aliquando et insanire iucundum est", sive Platoni "frustra poeticas fores compos sui pepulit", sive Aristoteli "nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit": non potest grande aliquid et super ceteros loqui nisi mota mens». Cf. Plutarco, *Vida de Lisandro*, II, 3: Ἀριστοτέλης δὲ τὰς μεγάλας φύσεις ἀποφαίνων μελαγχολικάς, ὡς τὴν Σωκράτους καὶ Πλάτωνος καὶ Ἡρακλέους, ἱστορεῖ καὶ Λύσανδρον οὐκ εὐθύς ἀλλὰ πρεσβύτερον ὄντα τῇ μελαγχολίᾳ περιπεσεῖν. Al

propio Lisandro le califica siempre Plutarco de μεγάλη φύσις. <<

[66] Cf. la introducción de E. S. Forster al vol. VII de *The Works of Aristotle translated into English under the editorship of W. D. Ross*, Oxford 1927. <<

[67] Cf. en particular Περὶ διαίτης, capítulo 35, donde se describe el condicionamiento de la φρόνησις por una mezcla de los cuatro elementos (Hipócrates, vol. IV, pág. 280 y s. Jones). Véase también supra, pág. 38. <<

[68] Aunque Arquelao y Diógenes hacían derivar las afecciones de la relación entre el calor y el frío, seguían considerando el calor y el frío como potencias elementales ligadas a la materia, y no como meros estados de una ὕλη de por sí indiferente, que Aristóteles fue el primero en contrastar con los factores determinantes, como un *determinandum* constante. Cf. Fredrich, *op. cit.*, págs. 134, 137 y 140. El Περὶ νουσῶν, I, 2 (Littré, VI, pág. 142), es particularmente informativo, pues nos dice que las enfermedades pueden venir ὑπὸ τοῦ θερμοῦ ὑπερθερμαίνοντος καὶ τοῦ ψυχροῦ ὑπερψύχοντος; sólo lo esencialmente cálido puede llegar a estar desmedidamente caliente, y lo esencialmente frío desmedidamente frío. Sobre la concepción todavía más materialista de Rufo véase infra, págs. 72 y s. (texto). <<

[69] *De divinatione per somnum*, II (464 b 5): διὰ τὴν σφοδρότητα οὐκ ἐκκρούεται αὐτῶν ἡ κίνησις ὑφ' ἡτέρας κινήσεως. Cf. *Ét. Nic.*, 1154b 11: οἱ δὲ μελαγχολικυί τὴν ψύσιν ἀεὶ δέονται ἰατρείας. καὶ γὰρ τὸ σῶμα δακνόμκνον διατελεῖ διὰ τὴν κράσιν, καὶ ἀεὶ ἐν ὀρεξι σψοδρᾶ εἰσίν. ἐξελαύνει δὲ ἡδονὴ λύπην ἥ τε έναντία καὶ ἡ τυχοῦσα, ἐὰν ᾖ ἰσχυρά, καὶ διὰ ταῦτα ἀλόλαστοι καὶ φαῦλοι γίνονται. <<

[70] *Ét. Nic.*, 1150 b 25: μάλιστα δ' οἱ ὀξεῖς καὶ μελαγχολικοὶ τὴν προπετῆ ἀκρασίαν εἰσὶν ἀκρατεῖς. οἱ μὲν γὰρ διὰ τὴν ταχυτῆτα, οἱ δὲ διὰ τὴν σφοδρότητα οὐκ ἀναμένουσι τὸν λόγον, διὰ τὸ ἀκολουθητικοὶ εἶναι τῇ φαντασίᾳ. <<

[71] Cf. el *Problema* IV, 30 (880 a), donde la «libido» del melancólico se atribuye, lo mismo que en el Problema XXX, 1, a un exceso de «pneuma». También esta tesis se basa en presupuestos genuinamente aristotélicos: cf. *De generatione animalium*, 728 a 9, y otros pasajes. <<

[72] *De somno et vigilia*, III (457 a 29). <<

[73] *De memoria et reminiscentia*, II (453 a 19). <<

[74] Διὰ τί οἱ ἰσχνόφωνοι μελαγχολικοί; ἢ ὅτι τὸ τῇ φαντασίμ ἀκολουθεῖν ταχέως τὸ μελαγχολικὸν εἶναί ἐστιν... προτερεῖ γὰρ ἡ ὁρμὴ τοῦ λέγειν τῆς δυνάμεως αὐτοῖς... καὶ οἱ τραυλοί δὲ ὡσαύτως. Esta estrecha coincidencia con el pasaje del pseudo-Hipócrates en *Epidem. libri*, II, 5, 1, citado en la página 39 (texto), fue observada ya por Franz Poschenrieder, «Die naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles in ihrem Verhältnis zu den Büchern der Hippokratischen Sammlung», en *Programm áer kgl. Studienanstalt zu Bamberg*, 1887, pág. 63. <<

[75] *De somno et vigilia*, III (457 a 29). Esta indiferencia al sueño se contaría después como uno de los pocos rasgos favorables de la disposición melancólica: «Hi vigilant studiis, nec mens est dedita somno». A la vista de todo esto, Aristóteles, como moralista, no puede condenar realmente la falta de control del melancólico, pues, dado que su constitución orgánica le priva de libre albedrío, moralmente es menos culpable (y, de hecho, más fácil de curar, ya que el tratamiento es puramente médico) que los que resuelven hacer el mal, o

los que tienen capacidad para hacer buenos propósitos pero carecen de fortaleza para mantenerlos. Pues estos otros pueden controlarse con mayor facilidad, de la misma manera que una persona que sabe que le van a hacer cosquillas puede estar prevenida (*Ét. Nic.*, 1150 b 25 y ss., en particular 1152 a 19 y 1152 b 22). El pasaje de la *Magna Moralia* (II, 1203 b 7 y ss.) donde se trata la falta de autocontrol del melancólico como más culpable, en razón a que, siendo por naturaleza frío, es incontrolado únicamente debido a una cierta debilidad (ἀσθενική τις), está en contradicción con todos los demás pasajes, y se puede explicar como un intento equivocado de reconciliar las ideas de Aristóteles con la doctrina simple de las cualidades que sostenía la medicina de las escuelas. En cualquier caso, se podría argumentar que el autor de la *Magna Moralia* cae en muchos errores tan pronto como intenta seguir adelante por sus propios medios; y la contradicción que acabamos de señalar es una muestra mas de que hay que considerar esa obra, a pesar del intento de H. von Arnim de rescatarla, como más o menos una condensación de las dos *Éticas* aristotélicas. Cf. E. Kapp en *Gnomon*, vol. III (1927), págs. 19 y ss., y 73 y ss. <<

[76] En la literatura posterior, sobre todo una vez que quedó establecida la conexión entre temperamentos y planetas, el «constante» Saturno vino a ser patrono de los melancólicos, a quienes se creía dotados de una memoria fuera de lo común. <<

[77] *De memoria et reminiscentia*, II, 453 a 18 y ss. <<

[78] Sobre las perversiones morbosas de la «vis imaginativa», cuyas mejores descripciones se encuentran, como es lógico, en la literatura médica, cf. las páginas 69, 71, 75, 109. La idea del melancólico como hombre con poderes de visión interior acrecentados se encuentra en los escolásticos del si-

glo XIII, y más adelante trataremos de ella con mayor detalle; véanse las páginas 323 y ss. (texto). <<

[79] *Ét. Eud.*, VIII, 2 (1248 a 40). <<

[80] *De divinatione per somnum*, II, 464 a 32 y ss. El texto tradicional dice τὰ Φιλαιγίδου ποήματα, pero la enmienda antigua Φιλαινίδος es evidentemente correcta, pues el contexto se refiere a poemas amatorios, cuya característica era la forma en que iban introduciendo todas las asociaciones imaginables; y esto bien podría decirse de las obras del notorio Filainis de Leucadia. <<

[81] En árabe *sauda* = negra, y *saudawi al-mizay* = negra por mezcla, melancólica; en turco y persa *sewda* = pasión (información amablemente facilitada por el dr. Björkmann). <<

[82] *Ética*, VII, 2, 5 (*B. Alberti Magni opera omnia*, od. A. Borgnet, París 1890-99, vol. VII, pág. 511). El hombre joven lo mismo que el viejo «multis laborat defectibus», el joven porque desperdicia demasiada energía, el viejo porque «in senectute, quae frigida et sicca est ad modum melancholiae», está, como un edificio ruinoso, en constante necesidad de reparación: «Nec hoc dicimus tantum de melancholicis melancholia innaturali, quae combusta cholera est et nigra, sed de melancholicis generaliter. *Quamvis* enim melancholici de melancholia accidentali ex acumine humoris morsa habeant corpora, *tamen* dicit Aristoteles in Problematibus, quod omnes hi, qui fuerunt heroicarum virtutum, Hector et Priamus et alii, in hac melancholia laborabant: eo quod haec melancholia rubei vini, quod vaporosum est, habet similitudinem; et quia gravitatem habet, constantiam facit; quia vero vaporosa, virtutem erigit ad operationem. Melancholia enim naturalis, ut dicit Galenus, frigida est et sicca. Per frigiditatem abscidens motum et evaporationem, per siccitatem autem gravitate propria decidit; propter quod stomachus melancho-

licorum et senum superius vacuus est, omni evaporatione destitutus, et semper suam sentiens inanitionem ex nutrimenti defectu; propter quod continue cibum desiderant… Cuius signum est, quod tales multum et continue comedunt, multi stercoris sunt et parvi nutrimenti. Appetunt continue et supplens defectum et expellens tristitiam, quae est ex defectu. Delectatio autem si fortis sit, facit expulsionem, sive illa delectatio sit contraria sive etiam conveniens quaecumque. Vehemens enim delectatio in quocumque sit, ad se trahit animam, et non sinit avertere tristitias, quae ex aliis contingunt defectibus. Propter hoc ergo, quod tam senes quam iuvenes superabundantias prosequuntur delectationum, fiunt intemperati et pravi: quia intemperatus circa tales est delectationes». La derivación de Aristóteles es evidente en casi todo. <<

[83] Sófocles, *Electra*, verso 155. <<

[84] *Antígona*, versos 68 y 780. Cuando Creonte califica de πόνος περισσός el acto de Antígona al enterrar a su hermano, esas palabras incluyen las ideas tanto de «exceso» (porque ese acto es contrario a la naturaleza de la mujer y al deber del ciudadano) como de «superfluidad» (cf. el término médico, tantas veces citado, περισσώματα). <<

[85] *Metafísica*, I, 2 (982 b 32 y ss.). <<

[86] Cf., p. ej., *Ét. Nic.*, VI (1141 b 6): «Por eso dicen que Anaxágoras, Tales y otros hombres semejantes son sabios, pero no sensatos, cuando parece que no saben lo que es útil para ellos mismos, y dicen que [estos hombres] saben cosas recónditas, cosas prodigiosas, difíciles y maravillosas, pero inútiles». <<

[87] O: «extremo hablando en términos absolutos, medio en términos relativos» (*Ét. Nic.*, IV, 7, I 123 b 13: τῷ μὲν μεγέθει ἄκρος, τῷ δὲ ὥς δεῖ μέσος). Hay un pareci-

do notable entre esta idea y la frase del Problema: «pues es posible que una mezcla variable esté bien templada…». <<

[88] Cf. *Política*, VIII, 2 (1337 a 42): disciplinas útiles en la vida o que tienden a la virtud o a las περιττά. <<

[89] *Metafísica*, 1. 2 (983 a 2 y ss.); *Ét. Nic.*, X, 7 (1177 b 26 y ss.). <<

[90] Cf. Werner Jaeger, *Aristotle*, Oxford 1934, passim. Aquí se hace demasiado hincapié en que la idea de μανία en Aristóteles es un préstamo tomado de Platón, que fue perdiendo importancia conforme Aristóteles se hacía más independiente; pero en nuestra opinión es algo totalmente consonante con el pensamiento aristotélico, que en el curso de su desarrollo no fue descartado sino asimilado, y con ello lógicamente modificado. <<

[91] Véase, por ejemplo, *Ét. Eud.*, 1230 a 32: μὴ καλὸν ἀλλὰ μανικόν. <<

[92] *Retórica*, III, 7 (1408 b 19). <<

[93] *Poética*, 17 (1455 a 33); cf. J. Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles Poetik*, nueva edición preparada por R. Schöne, Leipzig 1914 (de *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. KL*, LII, Viena 1866, pág. 129). El εὐψυής es el hombre provisto de dotes intelectuales por la naturaleza (lo contrario del γεγυμνασμένος), en particular el que conoce y escoge la verdad gracias a su capacidad de juicio natural (*Ét. Nic.*, 1114 b 7; *Tópicos*, 163 b 13), y por lo tanto se le puede calificar de εὔπλαστος (flexible, comprensivo para las ideas de los demás). Vahlen y otros leen ἐξεταστικοί en lugar de εκστατικοί, pero la conjunción de εὐψυής con μανικός y de μαχικός con ἐξεταστικοί no tendría entonces mucho sentido, porque el «juicio» se aplica al εὐψυής mucho antes que al μανικός. Cf. también el texto árabe, Jaroslaus Tkatsch, *Die arabische Übersetzung der Poetik*

des Aristoteles, I (*Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-hist. KL, Kommissionfür die Herausgabe der arabischen Aristoteles-Übersetzungen*), Viena 1928, págs. 256 y ss. <<

[94] El fragmento de Sexto Empírico, *Adversus dogmaticos*, III, 20-22 (*Aristotelis Fragmenta*, ed. V. Rose, frag. 10), es importante en lo que respecta a la actitud de Aristóteles hacia el entusiasmo y la profecía. No sabemos si el propio Aristóteles era melancólico. (El hecho de que lo fuera sería, lógicamente, una circunstancia muy esclarecedora en relación con los presupuestos del Problema XXX, 1). En cualquier caso, es curioso que una sátira maliciosa diera una lista de los mismos rasgos que aparecen en los escritos auténticos de Aristóteles como signos del melancólico: σμικρός, φαλακρός, τραυλὸς ὁ Σταγειρίτης, λάγνος, προγάστωρ, παλλακαῖς συνημμένος. (*Aristotelis Fragmenta*, ed. V. Rose, pág. 10, al final de una breve biografía de Aristóteles donde también se nombran algunos de los rasgos aquí ridiculizados). Por otra parte, no cabe duda de que la idea del melancólico expuesta en el Problema XXX, 1 se materializó en las personas de otros grandes filósofos. Sobre Heráclito véase infra, pág. 64; y a Sócrates se le presenta convincentemente como completamente «incontrolado», irascible y sensual por naturaleza, de modo que sólo a costa de un esfuerzo deliberado alcanzó la condición de filósofo. <<

[95] Un autor alemán del siglo XVI, Johannes Adelphus Mulichius, utiliza la palabra «schellig» en su traducción de Ficino, Estrasburgo, hacia 1505 (mencionada en nuestra página 275). <<

[96] *Fedro*, 265A. <<

[97] Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos*, V, 2, 44 y IX, 1, 6. H. Usener, en *Analecta Theophrastea* (*Kl. Schriften*, I, 54),

Leipzig 1912-14, traza la ascendencia de todo el Problema hasta Teofrasto. Véase también supra, pág. 47, nota 57. <<

[98] Véase infra, págs. 245 y ss. (texto). <<

[99] Cicerón, loc. cit. (cf. *De divinatione*, I, 81); Plutarco, loc. cit., véase supra, pág. 57, nota 65. <<

[100] Aulo Gelio, *Noctium Atticarum libri* 20, XVIII, 7, 4: «Cumque digressi essemus, "Non tempestive", inquit Favorinus, "hunc hominem accessimus. Videtur enim mihi ἐπισήμως μαίνεσθαι. Scitote", inquit, "tamen intemperiem istam, quae μελαγχολία dicitur non parvis nec abiectis ingeniis accidere, ἀλλὰ εἶναι σχεδόν τι τὸ πάθος τοῦτο ἡρωικόν et veritates plerumque fortiter dicere, sed respectum non habere μήτε καιροῦ μήτε μέτρου"». <<

[101] Véase en particular Rufo, pág. 355, 2: ψυχρὸς γὰρ καὶ ξηρὸς ὁ μελαγχολικὸς χυμός; también el comentario de Galeno al Περὶ φύσιος ἀνθρώποι I, 40-41 (*Corp, med. Gr.*, V, IX, 1, pág. 51), citado, por ejemplo, por Alberto Magno: véase supra, pág. 59, nota 82. <<

[102] *Stoicorum veterum fragmenta*, ed. J. von Arnim, vol. III, frags. 658, 662, 663, 668. Con frag. 664: πάντας τοὺς ἀφρονας μαίνεσθαι... ἀλλὰ κατὰ την ἴσην τῇ ἀφροσύνη μανίαν πᾶντα πράττεν; cf. frag. 665 (= Cicerón, *Tusc. Disp.*, IV, 54): «Stoici, qui omnes insipientes insanos esse dicunt». Cf. además frag. 666: «Stoici, qui omnes insipientes insanos esse dicunt». Cf. también frag. 666: «Stoici omnes homines insanos et stultos esse dicunt, excepto sapiente». Por consiguiente, la afirmación de que el sabio no puede nunca sucumbir a la locura es lógica; quienquiera que sea μὴ σοψός (insipiens) es μαινόμενος (insanus), y, como el σοψός no puede ser μὴ σοφός, tampoco puede ser μαινόμενος. <<

[103] Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos*, VII, 118. Arnim (ed.), *op. cit.*, vol. III, frag. 644. <<

[104] Arnim (ed.), *op. cit.*, vol. III, frag. 237; el διὰ μέθην es probablemente una adición de Diógenes Laercio, puesto que en la idea de virtud estoica se incluye la tesis de que el «Sabio» nunca puede ser víctima de la embriaguez. <<

[105] *Tusc, disp.*, III, 5, 2. <<

[106] Arnim (ed.), *op. cit.*, vol. III, frag. 238 (cf. también trag. 239). <<

[107] Sexto Empírico, *Adversus dogmaticos*, 1, 247. Entre las fantasías verídicas se distinguen las «catalcpticas», es decir, las basadas en percepciones evidentes, y las que se producen en un estado de πάθος. A estas segundas pertenecen las reconocidamente verídicas, pero no «catalépticas» y por lo tanto subjetivamente inciertas, φαντασίαι de los φρενιτίζοντες καὶ μελαγχολῶντες. En esta tónica, que corresponde a la idea del melancólico profético contenida en la *Ética a Eudemo* más que a la teoría del genio contenida en el Problema XXX, 1, hay afirmaciones como la de Cicerón en *De divinatione*, I, 81 (de que Aristóteles había atribuido a los melancólicos «aliquid praesagiens atque divinum»), o la de Plutarco, que niega la opinión dominante sobre los sueños verídicos de los melancólicos: como sueñan muchas cosas imaginan muchas cosas, y a menudo atinan por casualidad (*De defectu oraculorum*, 50). <<

[108] Jámblico, *De mysteriis*, III, 8, 25, ed. G. Parthey, Berlín 1857, págs. 116 y s., 158. El furor melancólico pertenece a aquellos éxtasis que, como la embriaguez o la hidrofobia, nos degradan ἐπὶ τὸ χείρον; el verdadero furor profético, en cambio, nos eleva έπι τό βέλτιον, y no es una predisposición ni del cuerpo ni del alma, ni tampoco del hombre «natural» resultante de la combinación de ambos, sino que es al-

go enteramente sobrenatural, a saber, τὰ καθήκοντα ἀπὸ τῶν θεῶν φῶτα, o, como dice en otro lugar (ed. cit., pág. 100), ὁρμωμένη οὔτε ἀπὸ τῶν περί τοῖς σώμασι παθημάτωνθ. Jámblico, pues, considera el furor melancólico en expreso contraste con la θεία μανία. <<

[109] Galeno (Kühn), vol. V, pág. 105 (= *Corp. med. Gr.*, V, 4, 1.1, pág. 71), impreso en parte en Rufo, pág. 291. <<

[110] K. Sudhoff, *Kurzes Handbuch zur Geschichte der Medizin*, Berlín 1922, págs. 93 y ss. <<

[111] *A. Cornelii Celsi quae supersunt*, ed. F. Marx (*Corpus medicorum Latinorum*, vol. I, Leipzig 1915, págs. 122 y ss.). Sobre esto y lo que sigue, cf. M. Wellmann, *A. Cornelius Celsus, eine Quellenuntersuchung*, Berlín 1913, págs. 105 y ss., y J. L. Heiberg, *Geisteskrankheiten im Klassischen Altertum*, Berlín 1927, separata de *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*, vol. LXXXVI. <<

[112] Prescribiendo (entre otras cosas) el eléboro, proverbial en tiempos antiguos y modernos como auxilio del entendimiento. <<

[113] La prescripción del viajar como distracción es típica; Porfirio dice en el capitulo XI de su *Vida de Plotino* que él mismo estuvo una vez a punto de suicidarse; Plotino, diagnosticando que su estado procedía de una enfermedad melancólica, ἐκ μελαγχολιχῆς τινος νόσου, le aconsejó que viajara, y eso le salvó. <<

[114] Teofrasto, frag. 87, *Opera omnia*, ed. F. Wimmer, París 1931, pág. 436 (= Ateneo, *Deipnosophistae*, XIV, 624a); frag. 88, ibid. <<

[115] Censorinus, *De die natali*, XII, 4; Celio Aureliano, *De morbis acutis et chronicis*, Amsterdam 1709, cron. I, 5, págs.

338 y ss.: «Asclepiades secundo libro adhibendam praecepit cantilenam». <<

[116] Celio Aureliano, *op. cit.*, pág. 337: A los tristes hay que alegrarlos con melodías de modo frigio, a los frívolos serenarlos con melodías de modo dorio. <<

[117] *República*, 398D y ss. Sobre los modos frigio y dorio véase en particular 399A-C; además, cf. Aristóteles, *Política*, VIII, 4-9 (1339 b y ss.); Plutarco, Περὶ μουσικής, 17; en la época cristiana, *Cassiodori Senatoris Variae*, II, 40, ed. Th. Mommsen, Berlín 1894, en *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi*, vol. XII, págs. 70-72. <<

[118] Véase infra, págs. 102, 261 y ss. y passim (texto). <<

[119] Además de Celso, cf. Celio Aureliano, *De morbis acutis et chronicis*, cap. cit., pág. 339; M. Wellmann, *A. Cornelius Celsus, eine Quellenuntersuchung*, pág. 65. <<

[120] Transmitido por Areteo, III, 5 (*Opera omnia*, ed. C. G. Kühn, Leipzig 1828, pág. 74; ed. C. Hude, en *Corp. med. Gr.*, II, pág. 39, cuyo texto seguimos). [La relación entre Arquígenes y Areteo debe ser invertida. Siguiendo a M. Wellmann y el estudio magistral de O. Temkin sobre la historia del hipocratismo en la Antigüedad tardía («Geschichte des Hippocratismus im ausgehenden Altertum», *Kyklos*, vol. IV, Leipzig 1932), nosotros habíamos presentado la obra de Areteo como reproducción de las doctrinas de Arquígenes, el médico encomiado por Galeno. Pero el penetrante análisis de Fridolf Kudlien (*Untersuchungen zu Aretaios von Kappadokien*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandl. d. Geistes- und Sozialwiss. Kl., Maguncia 1964, págs. 1168-76) ha puesto de relieve que fue Areteo el pensador original en quien Arquímedes se inspiró.— R.K., 1989]. <<

[121] Μετεξετέροισι δὲ οὔτε φῦσα οὔτε μέλαινα χολὴ ἐγγίγνεται, ὀργή δὲ ἄκρητος καὶ λύπη καὶ

κατηφείη δεινή, καὶ τούσδε ὧν μελαγχολικοῦς καλέομεν, χολῆ μὲν τῆς ὀργῆς ξυμφραξομένης, μελαίνη δὲ πολλῆς καὶ θηριώδεος (Areteo, III, 5, 2). <<

[122] Areteo, III, 5, 3. <<

[123] Areteo, III, 5, 7: χροιὴ μελάγχλωρος. <<

[124] Areteo, III, 5, 1: φῦσάν τε γὰρ ἐμποιέει καὶ ἐρυγάς κακώδεας, ἰχθυώδεας; III, 5, 7: ἐρυγαι κακώδεες, βρωμώδεες. <<

[125] Transmitido por Celio Aureliano, *op. cit.*, I, 5 y 6 (págs. 325 y ss.). <<

[126] El énfasis en los viajes por mar, también recomendados por Vindiciano, fue importante para el futuro. <<

[127] [Se la llama melancolía, porque es frecuente que los enfermos vomiten bilis negras… y no, como cree la mayoría de la gente, porque la causa u origen de la afección esté en las bilis negras; sucede así en quienes más conjeturan la verdad que la ven, o mejor dicho conjeturan la falsedad, como en otro lugar demostramos]. Celio Aureliano, *op. cit.*, I. 6, pág. 339. <<

[128] Los principales pasajes son: el fragmento transmitido por Rhazes (Rufo, pág. 454, 18 y ss.); el fragmento de Aecio (Rufo, pág. 354, 7 y ss.); y el fragmento que se encuentra en Rufo, pág. 320, 8 y ss., también de Aecio. Cf. J. Ilberg, *Rufus von Ephesos*, Leipzig 1930 (*Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, vol. XLI, pág. 35). <<

[129] Cf. A. Bumm, *Über die Identitat der Abhandlungen des Ishâq ibn Amrân und des Constantinus Africanus über Melancholie*, Munich, impresión privada, sin año. R. Creutz y W. Creutz, en *Archiv für Psychiatrie*, XCVII (1932), págs. 244 y

ss., intentan demostrar que Constantino debía ese conocimiento no a Isḥāq sino directamente a Rufo, pero su demostración (que, por cierto, exponen sin hacer referencia al texto original de Isḥāq) se basa principalmente en el hecho de que Constantino nombre como autoridad a Rufo y no al autor árabe; pero esto, huelga decirlo, significa poco teniendo en cuenta las costumbres medievales en materia de citas. Para nosotros es prácticamente indiferente que Constantino hiciera uso del tratado de Rulo sobre la melancolía directa o indirectamente. <<

[130] [Las personas de inteligencia sutil y perspicaz son proclives a la melancolía, porque tienen rapidez de reacción y mucha premeditación e imaginación]. Rufo, pág. 457, 18. <<

[131] [Dijo que la melancolía viene de la mucha cogitación y aflicción]. Rufo, pág. 455, 31. De los tres médicos antes mencionados, sólo Sorano cita la «intentio nimia sensuum et intellectus ob cupiditatem disciplinarum», y ello como causa sólo de la manía, no de la melancolía, y no como cosa muy notable; se la coloca junto a la «quaestus pecunialis» y la «gloria» (Celio Aureliano, *De morbis acutis et chronicis*, cron. I, 5, pág. 326). <<

[132] Según Isidoro [*Etym.*, XI, t27), quien ciertamente sigue fuentes más antiguas, el bazo, que es el órgano que genera la bilis negra, es también el asiento de la risa: «nam splene ridemus, felle irascimur, corde sapimus, iecore amamus». Testimonio curioso de la longevidad de tales ideas es un diálogo de las *Memorias* de Casanova (I, 9): «¡Cómo! Las afecciones hipocondríacas, que a todos los que las sufren ponen tristes, ¿a vos os ponen alegre?». «Sí, porque es claro que mis flatos no afectan al diafragma sino al bazo, que, a juicio de mi médico, es el órgano de la risa. Es un descubrimiento suyo».

«Nada de eso. Es una idea muy antigua»; en lo que nosotros estamos totalmente de acuerdo. <<

[133] Entre las ideas compulsivas Rufo menciona no sólo la delusión de ser un recipiente de barro (ya citada por Arquígenes), sino también la convicción de no tener cabeza, ejemplo citado con frecuencia en época posterior; ¡como remedio, algunos médicos sugerían un casco de plomo! <<

[134] Aquí también ταχύγλωσσοι, ἰσχνόφωνοι, τραυλοί. Rhazes (Rufo, pág. 454, 18 y ss.) dice explícitamente que no pronuncian la S, y ni su lugar dicen T. <<

[135] Problema XXX, 1, 954 a 26 y ss. <<

[136] Rufo, pág. 357, 12. <<

[137] Sólo en determinadas circunstancias («quando residet melancholia») puede un hombre, a pesar de la «multiplicatio» de la bilis negra, estar a salvo de la enfermedad melancólica: Rufo, pág. 456, 38. <<

[138] Rufo, pág. 356, 14 y ss.: Μελαίνεται δὲ ὁ χυμὸς οὕτως ποτὲ μὲν ὑπερθερμαινόμενος, ποτέ δὲ ὑπερψυχόμενος, οἷον πάσχουσι γάρ τι οἱ καιόμενοι ἄνθρακες, διαυγέστατοι μέν ὄντες τῇ φλογί, σβεννυμὲνης δὲ τῆς φλογὸς ἀπομελαίνονται, τοιοῦτόν τι καὶ ἡ ψῦξις περὶ τὸ φαιδρόν χρῶμα τοῦ αἵματος ἐργάζεται... ἡ δὲ ὑπερβολὴ τοῦ θερμοῦ πάλιν ξηράνασα καὶ δαπανήσασα τὰς ὑγρότητας... μελαίνει τοὺς χυμούς, ὥσπερ καὶ ὁ ἥλιος τοὺς καρπούς... ὅτι δὲ ἐξ ὑπεροπτήσεως τῆς ξανθῆς χολῆς τῇ παραφροσύνη παραπίπτουσι... La base de esta teoría de la adustión se puede leer en el *Timeo*, 83A-C, 85D, si bien es cierto que ahí la bilis se atribuye a la adustión del cuerpo en general. <<

[139] *De locis affectis*, III, 9, en Galeno (Kühn), vol. VIII, págs. 176 y ss. <<

[140] Aquí τρύξ, en latín «faex»: en otro pasaje donde se hace hincapié en la cualidad fría del fluido que así se produce se le dan los nombres de ὑπόοτπαις, en latín «residuum», e ἰλής, en latín también «laex». Galeno, *De temperamentis*, II. 603 (ed. G. Helmreich, Leipzig 1904. pág. 59). <<

[141] Una descripción que destaca por su sencillez se encuentra en la *Isagoge in Tegni* (τέχνη) Galeni de Johannitius (Ḥunayn ibn Isḥāq), un texto muy utilizado en Occidente antes de que se conocieran los originales griegos. «Cholera nigra duobus modis constat: uno modo est naturalis in modo fecis sanguinis et eiusdem perturbationis… et iste modus est veraciter frigidus et siccus. Est et alius modus extra naturalem cursum; et origo eius est de ustione cholerici commixtionis et hic veraciter appellatur niger; et est calidior et levior ac superior modus, habens in se impetum pernecabilem et qualitatem perniciosam». (Isidoro, *Etym.*, IV, 5, intenta combinar los dos puntos de vista: «Melancholia dicta eo quod sit ex nigri sanguinis faece admixta abundantia fellis»).

Aparte de la distinción, de fundamental importancia, entre las diversas materias morbosas, Rufo estableció también otra no menos importante entre los distintos asientos de la enfermedad. Distinguía: 1) la infiltración en toda la sangre, que producía, entre otras cosas, un oscurecimiento de la piel; 2) una afección del cerebro, que era causa particular de trastornos mentales, y 3) una forma de enfermedad «hipocondríaca», en la que la bilis negra se establecía en la «os stomachi», generando primordialmente flatulencia y trastornos digestivos, pero también afectando secundariamente a la conciencia en grado notable (esta triple división se encuentra en Galeno (Kühn), vol. VIII, pág. 185; Alejandro de Tralles, *Originaltext*

und Übersetzung, ed. T. Puschmann, Viena 1878, 1, págs. 591 y ss., y muchos otros). Naturalmente, a Rufo le interesaban también las cuestiones propiamente clínicas, y elaboró un completo sistema de terapia que recogía toda la información anterior y la transmitió a la posteridad. Combinaba las medidas de régimen y gimnasia de Asclepiades con la prescripción de drogas, incluida la largamente famosa ἱερὰ Ῥούφου πρὸς μελαγχολίας (pág. 323, 7); recomendaba —en contra de Sorano— el trato carnal con mujeres como el mejor remedio de la forma no maníaca de la enfermedad, y, a diferencia de Arquígenes, elogiaba los efectos estimulantes de la poesía dramática y de la música (pág. 583). Rufo habla también del tratamiento de la melancolía en un tratado sobre las alteraciones morbosas (Περὶ ἀποσκημμάτων): cf. J. Ilberg, *Rufus von Ephesos*, págs. 31 y ss. Particularmente interesante es su cura de la melancolía «por fiebres cuartanas» (obviamente la malaria), que recuerda la terapia antipirética moderna. <<

[142] Prisciano, *Eupor.*, II, 18, pág. 152. <<

[143] J. L. Heiberg, *Geisteskrankheiten im klassischen Aitenum*, Berlín 1927 (separata de *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*, vol. LXXXVI), págs. 37 y ss. <<

[144] Paulus Aegineta, ed. I. L. Heiberg, Leipzig 1921 (*Corp. med. Gr.*, IX, 1), págs. 156 y ss. <<

[145] Editado por T. Puschmann, Viena 1878, I, págs. 591 y ss.; Heiberg, *op. cit.*, págs. 40 y ss. <<

[146] Sobre este hombre y sus sucesores en la Edad Media tardía véase infra, págs. 101 y ss. (texto). <<

[147] Rufo, pág. 456, 1. <<

[148] *Corp. med. Gr.*, IX, I, pág. 156, 20. <<

[149] Alejandro de Tralles, ed. T. Puschmann, pág. 506. <<

[150] [Hemos conocido a una mujer dominada por una fantasía de esta misma clase, que con tanta fuerza contraía el pulgar, que a duras penas podía nadie enderezárselo; y afirmaba sostener todo el orbe del mundo]. Alejandro de Tralles, *De singularum corporis partium… vitiis*, etc. (trad. de Albanus Torinus), Basilea 1533, pág. 50. Evidentemente relacionado con esa tradición, M. Platearius, *Practica, De aegrit. capitis*, cap. v, en la edición veneciana de 1497, pág. 173: «Alii tenent pugnum clausum, quod non potest aperiri: credunt enim se tenere thesaurum in manu vel totum mundum. Antes, Guillelmus Brixiensis (Guglielmo de Corvi o de Brescia, m. 1326), *Practica*, Venecia, 1508, fol. 20 v.: «quidam putant se mundum tenere in manu: et ideo ipsi manum claudunt». Véase nuestra figura 74. El motivo constante del «universo entero», que estos desdichados creen tener asido, pone de relieve la conexión de estos pasajes con el de Alejandro. <<

[151] Cf. K. Sudhoff, *Beitrage zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter* (*Studien zur Geschichte der Medizin*, vol. x), Leipzig 1914, págs. 76 y ss. En Pablo de Egina, sin embargo, parece que de lo que se trata es de cauterizar la región del bazo, todavía no la «media vertex» que aparece en las fuentes medievales (véase infra, pág. 285). <<

[152] Los textos y pasajes correspondientes están recogidos en *Scriptores physiognomici graeci et latini*, ed. R. Forster, Leipzig 1893. <<

[153] [La mezcla de los elementos es lo que hace la variedad de los caracteres]. Séneca, *De ira*, II, 19, obviamente siguiendo fuentes estoicas más antiguas. Dice también: «iracundos fervida animi natura faciet… frigidi mixtura timidos fecit». <<

[154] K. Reinhardt, *Poseidonios*, Munich 1921, en particular págs. 225 y ss., 317 y ss. y 385 y ss. <<

[155] Sexto Empírico, Πυῤῥώανειοι Ὑπουπώσεις, A51 (ed. H. Mutschmann, Leipzig 1912, pág. 16). A Sexto únicamente le interesaba demostrar la subjetividad y diferencias individuales de la percepción sensorial, y creyó que la mejor manera de hacerlo era acogiéndose a las «crasis» humorales, que por su propia naturaleza implicaban diferencias en las impresiones sensoriales. Tal vez la razón de que no emplease aún los términos χολερικός y μελαγχολικός para designar a los hombres regidos respectivamente por la bilis amarilla y la bilis negra esté en que para él seguían siendo términos específicamente patológicos. <<

[156] Rufo, pág. 456, 6. <<

[157] Rufo, pág. 456, 21. <<

[158] Cf., por ejemplo, Galeno, *De temperamentis*, III, 646 y ss. (ed. G. Helmreich, Leipzig 1904, págs. 86 y ss.), donde se distinguen las cualidades naturales de las adquiridas; o *ibid.*, II, 641 (ed. G. Helmreich, págs. 82 y ss.), donde se recomienda prestar atención a la edad: el cabello espeso, por ejemplo, es indicación de melancolía en la edad viril, pero no en la juventud ni en la ancianidad. También se encuentran afirmaciones sobre el aspecto exterior del melancólico en el comentario de Galeno (que se conserva sólo en árabe; traducción alemana en *Corp. med. Gr.*, V, x, 1, pág. 355) al libro segundo de las Epidemias del pseudo-Hipócratcs. Sobre el lado «caracterológico» de la doctrina de las «crasis» véase infra, págs. 115 y s. (texto). <<

[159] Galeno, *De locis affectis*, III, 10 (Kühn, vol. viii, pág. 182) = *Scriptores physiognomici graeci et latini*, ed. R. Forster, vol. ii, pág. 293, frag. 100. <<

[160] Galeno cita esta obra entre otras en el pasaje de su comentario al Περὶ φύσιος ἀνθρώποι, que citamos más adelante en el texto. La obra está editada por I. Müller (Ga-

leno, *Scripta Minora*, vol. II, Leipzig 1891, págs. 32-79): Ὅτι ταῖς τοῦ σώματος κράσεσιν αἱ τῆς ψυχῆς δυνάμεις ἕπονται. <<

[161] Comentario al Περὶ φύσιος ἀνθρώποι, ed. G. C. Kühn, XV, pág. 97; ed. J. Mewaldt, *Corp. med. Gr.*, V, 9, I, Leipzig 1914, pág. 51. También impreso en Forster (ed.), *op. cit.*, vol. II, pág. 295, frag. 103 (cf. ibid., pág. 296, frag. 105). <<

[162] Publicada por J. L. Ideler, *Physici et medid graeci minores*, Berlín 1841, I, pág. 303 (no II, pág. 303, como indica Fredrich, *op. cit.*, pág. 49). <<

[163] Algunas de estas peculiaridades aparecen no sólo permanentemente en aquellos hombres cuyas disposiciones están gobernadas por uno u otro de los cuatro humores, sino también transitoriamente en todos, porque cada humor se impone transitoriamente a los demás en una de las cuatro edades del hombre; de modo que, aparte de los que por naturaleza son sanguíneos, coléricos, melancólicos o flemáticos, los niños, los jóvenes, los hombres en edad viril y los viejos participan de la naturaleza de los diferentes temperamentos (y así lo declaran el pseudo-Sorano, Vindiciano y los autores medievales que les siguen). De cuán deliberadamente se distinguían los retratos trazados en el Περὶ κατασκευῆς de los retratos propiamente patológicos da una idea clara el hecho de que a cada tipo normal se le achacase una forma particular tic perturbación: cuando los niños (sanguíneos) lloran, en seguida vuelven a estar contentos; cuando los jóvenes (coléricos) se aíran, tardan más en recobrarse (ἀλλάσσονται), pero lo lucen por sí solos. Cuando los hombres (melancólicos) enloquecen, es difícil llevarles a otro estado de ánimo, y para ello se necesita la influencia de otros (δυσμετάβλητοι, se usa la voz pasiva); y, cuando sucede lo

mismo en la vejez (flemática), ya no es posible el cambio (ἀμετάβλητοι διαμείνουσι). <<

[163a] La justificación tiene sentido en inglés pero no en español, porque en inglés *sanguine* significa también, en el sentido figurado a que aquí se alude, «optimista», «esperanzado». (Nota de la versión española). <<

[164] «Aristóteles», en *Scriptores physiognomici graeci et latini*, ed. R. Forster, vol. I, pág. 28, línea 10; Anónimo, Forster (ed.), *op. cit.*, vol. II, pág. 232, línea 15. <<

[165] «Aristóteles», en Forster (ed.), *op. cit.*, vol. I, pág. 34, línea 7. <<

[166] Polemón en Forster (ed.), *op. cit.*, vol. I, pág. 278, línea 14 (el «colligendae pecuniae amans» es de estatura media y de pelo oscuro y camina con paso rápido, «in quo aliquid inclinationis est»); pág. 270, línea 13 (la actitud gacha y la coloración oscura como signo del «vir timidus ignavus»); en pág. 244, línea 5 la piel oscura significa «timiditatem et diuturnam sollicitudinem et maestitiam»). En el texto anónimo, Forster (ed.), *op. cit.*, vol. II, pág. 92, línea 7, el cabello oscuro es signo del «timidum nimium et avarum»; en el pseudo-Polemón, Forster (ed.), *op. cit.*, vol. 11, pág. 160, línea 6, el «timidus» se distingue, entre otras cosas, por la «flexio staturae», la piel oscura y el «tristis obtutus». <<

[167] Basta esto para refutar la teoría de J. van Wageningen de que debemos la formulación de la doctrina de los cuatro temperamentos como tipos de carácter a «Honorio de Autun» (es decir, a Guillermo de Conques). Cf. el artículo de J. van Wageningen «De quattuor temperamentis», en *Mnemosyne*, nueva serie, XLVI, 4 (1918), págs. 374 y ss. También F. Boll, «Vita contemplativa», en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, VIII (Heidelberg 1920), pág. 20. <<

[168] Galeno (Kühn), vol. XIX, págs. 485 y ss., en particular pág. 492. <<

[169] *Medici antiqui*, Venecia 1547, fols. 159 v. y s. <<

[170] Impreso en Prisciano, *Eupor.*, págs. 484 y ss. Sobre la distribución de los humores entre las edades del hombre y las horas del día en el pseudo-Sorano y Vindiciano véase supra, págs. 35 y ss. (texto). La distribución entre las estaciones es la acostumbrada; la distribución que hace Vindiciano entre los orificios del cuerpo, que el pseudo-Sorano no menciona, concuerda con lo que se afirma en el Περὶ κατασκευῆς. Sobre la recuperación de la doctrina de Vindiciano en el siglo XII véase infra, págs. 117 y ss., en particular págs. 125 y ss. (texto). <<

[171] Cap. XXXV (Migne, P. L., vol. XC, col. 459). Entre los puntos de semejanza con el Περὶ χυμῶν cabe mencionar la aplicación del término «hilares» a los sanguíneos, y del término «audaces» a los coléricos. También se puede demostrar que el Περὶ χυμῶν tuvo que ser conocido por el monje bizantino Melecio, que escribió en el siglo IX (véase infra, pág. 114, nota 98). <<

[172] Incluimos las afirmaciones que se encuentran en Isidoro y en la obrita, probablemente de la primera mitad del siglo VI, *Sapientia artis medicinae* (ed. M. Wlaschky, en *Kyklos. Jahrbuch des Instituts für die Geschichte der Medizin*, I. Leipzig 1928, págs. 103 y ss.), aunque aquí se trata meramente de elementos tradicionales insertos en afirmaciones sobre patología. <<

[173] En Guillermo de Conques, *Philosophia*, impreso bajo el nombre de Honorio de Autun en Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 93, y citado con ese nombre equivocado por J. van Wa-

geningen en *Mnemosyne*, nueva serie, vol. XLVI (1918), págs. 374 y ss. Véase también infra, págs. 117 y ss. (texto). <<

[174] Sobre la doctrina galénica de las «crasis» cf. J. van Wageningen, loe. cit., e infra, pág. 116 (texto). También la obra muy instructiva de Werner Seyfert, «Ein Komplexionentext einer Leipziger Inkunabel und seine handschriftliche Herleitung», en *Archiv für Geschichte der Medizin*, XX (Leipzig 1928), págs. 272 y ss., que suministra mucho material valioso para la historia de la doctrina de los temperamentos. <<

[175] Sobre todo en Τέχνη ἰατρική, caps. 7-11; Galeno (Kühn), vol. 1, págs. 324 y ss. <<

[176] En el pseudo-Sorano y Vindiciano, por ejemplo, es difícil no deducir que ciertas cualidades «frías y húmedas» y «calientes y secas» se atribuyen a la bilis negra puramente por error, ya que ésta es fría y seca. Si no es por un error de esa clase difícilmente se podría explicar la atribución al melancólico de atributos tan poco tradicionales como la «somnolencia» y la «irascibilidad», o al flemático la «vigilancia» y la «reflexión». Beda restaura el orden tradicional. <<

[177] La afirmación de que el hombre flemático «encanece tempranamente» es tan concreta que su coincidencia con el πολιοῦνται ταχέως en la «crasis fría y seca» de Galeno difícilmente puede ser casual. <<

[178] Isidoro, *Etym.*, IV, 5, 7. <<

[179] Isidoro, *Etym.*, IV, 5, 6. <<

[180] [Se dice «malo» por la bilis negra, que los griegos llaman μέλαν; de donde procede que se llame también melancólicos a los hombres que no sólo rehuyen el trato humano, sino que desconfían incluso de sus amigos queridos]. Isidoro, *Etym.*, X, 176. <<

[1] Cf., p. ej., C. Marchesi, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale*, Mesina 1904, págs. 9 y ss., y R. Seligsohn, *Die Übersetzung der pseudo-aristotelischen Problemata durch Bartholomaeus von Messina*, tesis, Berlín 1933. Por otra parte, antes debieron traducirse algunos extractos, pues Alberto Magno dice en *De somno et vigilia*, lib. I, tract. II, cap. V (*Opera*, ed. A. Borgnet, París 1890-99, vol. IX, pág. 145): «Dictum est in libro de problematibus ab Aristotele, qui liber non ad me pervenit licet viderim quaedam excerpta de ipso». Sería interesante saber si los comentarios de Alberto sobre la melancolía se basaban en el conocimiento de la traducción completa o sólo de esos «excerpta», en cuyo caso sería muy fácil explicar su mención de Héctor y Priamo. <<

[2] J. Quétif y J. Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, París 1719, vol. I, pág. 180. <<

[3] Petrus de Apono, *Expositio Problematum Aristotelis*, Mantua 1475, Padua 1482. En el *postscriptum* a la edición mantuana, al comentario de Pietro se le califica expresamente de primer intento en su género, y se da 1310 como fecha de su terminación. Sobre ediciones impresas y manuscritos véase L. Norpoth, «Zur Bio-, Bibliographic und Wissenschaftslehre des Pietro d'Abano», en *Kyklos*, vol. III, Leipzig 1930, pág. 303. <<

[4] Cf. especialmente H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (Studien der Bibliothek Warburg IV), Leipzig 1926, en particular págs. 16 y ss. <<

[5] Esta teoría de la localización, ocasionalmente atribuida a Aristóteles durante la Edad Media (por ejemplo en Adelardo de Bath, *Quiestiones naturales*, ed. M. Müller, Münster 1934, cap. XVIII), presupone la anatomía galénica del cerebro y la división (probablemente estoica, pero transmitida por Galeno) de las facultades en φαντασία, μνήμη y νόησις,

análisis que el propio Galeno no había desarrollado plenamente; sobre la historia temprana de esta teoría véanse las observaciones de H. Liebeschütz, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. III, 1923-24, pág. 127; ese texto debe complementarse con la concienzuda investigación de Walther Sudhoff, que sigue la pista de la idea en un sentido hasta el siglo IV d. C., y en el otro hasta Leonardo y Vesalio: «Die Lehre von den Hirnventrikeln», en *Archiv für Geschichte der Medizin*, VII (Leipzig 1913), págs. 149 y ss. Según Liebeschütz, la clasificación de los distintos ventrículos del cerebro como «cálido y húmedo», etc., tal y como la enseñaban Neckam y los anatomistas profesionales (Richardus Salernitanus, Lanfranco, etc.), hay que atribuirla a Guillermo de Conques (véase, sin embargo, infra, texto, págs. 119 y ss.) —sería un subproducto fácilmente explicable de su empeño de sistematización científica—, y tampoco W. Sudhoff sitúa esta concepción en fecha anterior (*op. cit.*, pág. 170). <<

[6] [Parece como si Aristóteles fuera de la opinión contraria, al decir que sólo los melancólicos son inteligentes. Pero eso lo dice Aristóteles refiriéndose a la buena memoria, que es fría y seca, o a la astucia). Alexander Neckam, *De naturis rerum libri duo*, ed. T. Wright, Londres 1863 (*Rerum Britannicarum medii aevi Scriptores*, vol. XXIV), pág. 42. Según la tesis que ahí se sostiene, Neckam se ve obligado a otorgar al planeta Venus (al que también considera «cálido y húmedo») el patrocinio de la ciencia: «Quintus autem planeta propter effectus, quos exercet in inferioribus, calidus dicitur et humidus, ideoque scientia ei aptatur, quae in sanguineis vigere solet…»; aunque —distinción muy significativa— coloca la sabiduría bajo la influencia de Saturno. La tesis de que la melancolía favorecía la memoria, por su correspondencia con los elementos pesados e impresionables agua y tierra, estuvo muy difundida en todas partes; cf. el pasaje de Raimundo Lulio,

Principia philosophiae, citado por L. Volkmann en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nueva serie, III (1929), pág. 117; «Rursus ait Memoria, "effective mea natura est melancholia, quoniam per frigiditatem restringo species et conservo metaphorice loquendo, quoniam aqua habet naturam restringendi, et quia terra habet naturam vacuativam, habeo loca, in quibus possum ponere ipsas species"». (Véase también infra, texto, págs. 323 y ss.). <<

[7] Citado en Giehlow (1904), pág. 61. <<

[8] Alberto Magno, *De animalibus libri XXVI*, ed. H. Stadler, Münster i. W. 1916-21, vol. I, pág. 329, § 119 (Beitrage zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, vol. XV). <<

[9] Véase *op. cit.*, vol. I, pág. 329, S 120; sobre la división de la «melancholia non naturalis» en cuatro subespecies, que nosotros llamamos «doctrina de las cuatro formas», véase infra, págs. 104 y ss. (texto). <<

[10] Véase *op. cit.*, vol. II, pág. 1305, § 61: «Nihil delectationis apud se invenientes et malae suspicionis etiam existentes ad alios, occidunt se ipsos, et sunt nec diligentes nec diligibiles, solitudinem, quae malitia vitae humanae est, amantes, et in sordibus esse delectabile est eis, et alia multa mala contingunt eis et sunt frequenter fures etiam quando non indigent de re quam furantur, et multum sunt insomnes propter complexionis siccitatem et frigiditatem». Aquí, quizá por deferencia inconsciente hacia Aristóteles, al melancólico no se le presenta con esc nombre; pero, aparte de la identidad tradicional de los predicados y de la expresión «complexionis siccitas et frigiditas», la descripción guarda una conexión tan obvia con la doctrina de los temperamentos contenida en §§ 59-62 (sobre esto véase infra, texto, pág. 132), que no cabe duda acerca de la intención del autor. Además, en la misma

obra, vol. I, pág. 47, § 129, se ha afirmado que el melancólico es triste y sombrío, y sufre delusiones aterradoras. <<

[11] *Op. cit.*, vol. I, pág. 330, 8 121: «Quoniam si non sit multum adusta… tune illa melancolía erit habens multos et stabiles et confirmatos spiritus: quia calidum eius bene movet et humidum eius cum ypostasi terrestri non incinerata optime movetur propter quod tales habent stabilitos conceptus et ordinatissimos affectus, et efficiuntur studiosi et virtutum optimarum. Et ideo dicit Aristoteles in libro de Problematibus, quod omnes maiores philosophi sicut Anaxagoras et Tales Mylesius, et omnes illi qui virtutibus praecellebant heroyeis, sicut Hector et Eneas et Priamus et alii [la sustitución de héroes griegos por troyanos es típicamente medieval], de tali erant melancolía. Dicit enim, quod talis melancolya habet naturam vini rubei, quod fumosum est et confirmatorum et stabilium spirituum generativum». Cf. también vol. II, pág. 1304, § 60: «Quaecumque autem [sc. animalia] grossi sunt sanguinis et calidi, immixtam in sanguine habent coieram adustam vel aduri incipientem, quae est quoddam genus melancoliae: et haec satis sunt stabilia et constantis audaciae et multorum spirituum mediorum inter grossos et subtiles: propter quod etiam talis complexionis existentes homines stabilis sunt animi et fortis, et non praecipites. Talis enim melancolía est quasi de complexione vini rubei, sicut dixit Aristoteles in libro de Problematibus… Et quia fumosa [πνευματώδης] est huiusmodi colera, multiplicat spiritum stabilem qui bene tenet formas [esto es, debido a la sequedad: en el agua todo fluye y pasa, y de ahí la mala memoria del flemático]… et resultant conceptus mentis stabiles et operationes ordinatae: et per huiusmodi calorem ascendentem… non desperant seipsos semper et confortant, sicut fecit Eneas alloquens soc ios in periculis existentes et dicens, Ó passi graviora, dabit Deus hiis quoque finem. Et ideo dicit

Aristoteles, quod omnes viri in philosophia et heroyeis virtutibus praecipui de huiusmodi luerunt melancolya, sicut Hector et Eticas et Priamus et alii. Propter quod et leo et alia quaedam huiusmodi complexionis animalia magis sunt aliis liberalia et communicativa». <<

[12] Véase *op. cit.*, vol. II, pág. 1305, § 62: «… sanguinei sunt bonae carnis et bonae habitudinis. Colcrici autem longi et graciles, fleumatici breves et pingues et melancolici sunt tenues et breves et nigri. Hii autem, qui sunt de melancolía adusta calida, sunt valde longi et graciles et nigri et durae carnis». Véase también la atribución del león, mencionado en la nota anterior, que por lo demás es siempre una bestia colérica típica, a la forma especial de complexión melancólica de la que aquí se trata. La tentativa de F. M. Barbado (*Revue Thomiste*, nueva serie, XIV (1931), págs. 314 y ss.) de armonizar la doctrina de los temperamentos de Alberto Magno con los hallazgos de la psicología moderna y con la doctrina de las secreciones glandulares es interesante, aunque quizá no desde el punto de vista histórico. <<

[13] Los pasajes más claros son los siguientes: 1) col. 3 del Comentario (la hermosa edición de 1475 no está paginada; en la edición de 1482, fol. N 2 r.): «Notandum quod melancolici sunt duplices; quidam enim sunt natura frigidi et sicci, maxime in quibus materia dominans secundum Galenum est humor niger; de quibus non est sermo; non enim fuerit in predictis illustribus aut patiuntur pretacta. Sunt autem et alii ex adustione colere ac sanguis [*sic*]…». 2) El pasaje final (ed. cit., fol. N 4 r.): «Dicendum igitur, quod melancolici, sive per se sive qualitercumque contingat, precellunt alios in premissis consequenter temperati, licet per se magis, deinde colerici et qui deinceps; melancolía enim est duplex, ut visum est: secundum enim primam coieram nigram sive humorem magis nigrum obiectam [*sic!*] non sunt huiusmodi, verum propter

secundam, colere permixtam rubee vel adustam». Parece cierto, pues, que Pietro d'Abano, al igual que Alberto Magno (a quien pudo conocer), se resistió a incluir a los altamente dotados entre los melancólicos naturales, prefiriendo identificarlos con los representantes de la «cólera negra mezclada o adusta, con la bilis roja», porque esas personas poseían en particular «espíritus vitales sutiles y brillantes», así como buena memoria (columna penúltima del Comentario). <<

[14] Cf. Ficino, *De v. tripl.*, I, 5, pág. 497: «Sola igitur atra bilis illa quam diximus naturalem, ad iudicium nobis et sapientiam conducit; neque tamen semper». <<

[15] En particular Melanchthon, *De anima*, II (*Corpus Reformatorum*, XIII), col. 85: «Hic quaeritur de atra bile: an et quomodo praestantiores motus ín ingeniis efficiat? Aponensis non recte iudicat, qui existimat hos motus in magnis viris ab adusta bile esse, non a naturali. Nam adusta efficit furores et amentias, non parit motus, qui reguntur consilio. Deceptus est Aponensis, cum putavit Aristotelem hoc interrogate, an paulatina aetate heroici viri fiant melancholici. Id enim non proponit Aristoteles, sed ipsas naturas et temperamenta eorum sentit esse melancholica. Ac deinde satis ostendit, se non de vicioso humore loqui, sed de naturali». El que la visión de Pietro d'Abano no pudiera prevalecer en el caso especial del problema de la melancolía no altera, naturalmente, el hecho de que el efecto general de su comentario fuera muy considerable. Ya en 1315 Juan de Janduno, cabeza de los averroistas parisienses, hizo un comentario sobre el comentario de Pietro (E. Renán, *Averroès*, 3a ed., París 1866, pág. 340); había recibido el manuscrito de manos de Marsilio de Padua, y parece que la tendencia averroísta del norte de Italia, que Petrarca denunciara con frecuencia, y que en parte se basaba en los *Problemas* de Aristóteles, se debía en gran medida a las actividades de Pietro d'Abano. Ricardo de Mediavilla (*Omnes*

Questiones quoálibetales fundatissimi doctoris Ricardi de Mediavilla, quaestio XVIII, Venecia 1509, fols. 19 r. y ss.) hace un intento similar, aunque hay que reconocer que sin referencia directa al Problema XXX, 1. A la pregunta de qué temperamento era el mejor para los estudios se solía responder que el colérico y el sanguíneo, y la objeción de que también los melancólicos eran a menudo eruditos especialmente dotados se desechaba con la hipótesis de que esas personas eran en realidad coléricas, y si se habían hecho melancólicas era sólo accidentalmente, por adustión de las bilis, «accidenter propter adustionem cholerae»; en realidad los melancólicos eran muy poco aptos para la ciencia: «sed intellexi hoc [esto es, que el temperamento melancólico era por naturaleza desfavorable para los estudios] de melancholicis naturaliter… illi enim sunt minime apti per se ad scientiam». <<

[16] Guillermo de Auvernia, obispo de París, *De universo*, II, 3, 20 (*Opera omnia*, Venecia 1591, pág. 993; *Opera*, Orleans 1674, vol. I, pág. 1054): «Et in multis indubitanter prohibet irradiationem immediatam ipsa vitiorum et peccatorum faetulentta… in multis autem complexio; quaedam enim complexiones incrassant animas et impediunt vires earum nobiles, propter quod dicit Galenus summus medicus, quia flcgmatica complexio nullam virtutem animae iuvat… Causa in hoc est, quoniam incurvant et occupant animas humanas, propter hoc prohibent cas a perfectione rerum sublimium et rerum occultarum, quemadmodum plenitudo vasis de uno liquore prohibet ipsum a receptione liquoris alterius, sic et inscriptio tabulae vel pellis prohibet aliam inscriptionem ab illa iuxta sermonem Sapientis, quo dixit: "Quia non recipit stultus verba prudentiae nisi ea dixeris, quae versantur in corde cius". Propter huiusmodi causas visum fuit Aristoteli omnes ingeniosos melancholicos esse et videri eidem potuit melancholicos ad irradiationes huiusmodi magis idoneos esse

quam homines alterius complexionis, propter hoc quia complexio ista magis abstrahit a delectationibus corporalibus et a tumultibus mundanis. Licet autem adiumenta praenominata natura praestet ad illuminationes et revelationes, gratia tamen creatoris munditiaque conversationis et sanctitas et puritas multo abundantius ipsas impetrant…». <<

[17] «Inveniuntur tamen animae aliquae, quibus istae irradiationes superveniunt ex fortitudine cogitationum in rebus divinalibus et ex vehementia devotionis in orationibus suis, similiter ex ardore piorum ac sanctorum desideriorum, quibus pulchritudinem iucundissimam creatoris concupiscunt. Galenus autem in libro de melancholia dicit ex huiusmodi desideriis interdum aliquos incurrere morbum melancholicum, qui procul dubio desipientia magna est et abalienatio a rectitudine intellectus et discretione rationis». <<

[18] «Scire tamen debes, quia huiusmodi homines, videlicet morbo melancholico laborantes, irradiationes recipiunt, verum particulatas et detruncatas. Quapropter ad instar prophetarum de rebus divinalibus naturaliter loqui incipiunt. Sed loquelam huiusmodi non continuant, nisi ad modicum. Et propter hoc statim recidunt in verba desipientiae consuetae, tanquam si fumus melancholicus ascendens ad virtutem intellectivam in illis fulgorem ipsius intercipiens illam offuscet, et propter hoc ab altitudine tanti luminis mentem in aliena dciiciar». <<

[19] *De universo*, I, 3, 7 (*Opera omnia*, Venecia 1591, pág. 725; *Opera*, Orleans 1674, vol. 1, pág. 769): «De ipso etiam malo furoris dico, quod plerumque, immo semper, valde utile est furiosis: sive enim boni et iusti sint, cum in furorem incidunt, in tuto ponitur per furorem sanctitas eorum sive bonitas, cum tempore furoris peccare non possint…, sive mali et iniusti sint, in hoc cis per furorem consulitur, ut malitia eorundem eo tempore non augeatur… Quod si creditur Ga-

leno, adiuvat hunc sermonem id quod dicit in libro de Melancholia, videlicet quia quidam ex nimio desiderio videndi Deum nimiaque sollicitudine circa hoc incidere in melancholiam, quod non esset possibile apud creatoris bonitatem… nisi eisdem ipsum praenosceret utilem fore multipliciter et salubre. Debes autem scire, quia tempore meo multi fuerunt viri sanctissimi ac religiosissimi, quibus desiderio magno erat morbus melancholiae propter securitatem antedictam. Unde et cum inter eos esset quidam melancholicus et statum eius non mediocriter affectarent, aperte dicebant Deum inaestimabilem gratiam illi melancholico contulisse…». <<

[20] Migne, P. Gr., vol. XLVII, cols. 432 y ss. Editada separadamente, con el título *De providentia Dei ad Stagirium*, Alost 1487. <<

[21] *Antwort Herrn Johan Abts zu Spanhaim auff acht Fragstuck*, Ingolstadt 1555, fol. N 2 v. La sentencia citada por Trithemius está en Migne, P. Gr., vol. XLVII col. 491.

TRITHEMIUS: «Die grosse oder vile ainer Melancolischen traurigkait ist krefftiger vnnd schadt auch mer dann alle Teüflische würckung, dann wollichen der boß gaist vberwindt, den vberwindt er mit aigner traurigkait des menschen. So du nun solche Melancolische traurigkait auß deinem sinn schlechst, so mag dir der Teüffel gar nichts schaden».

CRISÓSTOMO: πάσης γὰρ δαιμονικῆς ἐνεργείας βλαβερώτερον ἡ τῆς ἀθυμίας ὑπερβολή, ἐπεὶ καὶ ὁ δαίμων ἐν οἷς ἄν κρατῇ διὰ ταύτης κρατεῖ, κἂν ταύ την ἀφέλης, οὐδὲν παρ' ἐκείνου πείσεταί τις δεινόν. <<

[22] Cabe citar dos ejemplos. Primero, un pasaje de San Jerónimo, *Epistula* CXXV, 16 (Migne, P. L., vol. XXII, col. 1082): «Sunt qui humore cellarum immoderatisque ieiuniis, taedio solitudinis ac nimia lectione, dum diebus ac noctibus

auribus suis personant, vertuntur in melancholiam, et Hippocratis magis fomentis quam nostris monitis indigent». Segundo, desde la posición contraria, unos versos de un contemporáneo de Agustín, Claudio Rutilio Namaciano, *De reditu suo*, V, 439 y ss., ed. Ch. H. Keene y G. F. Savage, Londres 1907.

«Ipsi se monachos Graio cognomine dicunt,
Quod soli nullo vivere teste volunt…
Sive suas repetunt factorum ergastula poenas,
Tristia seu nigro viscera felle tument.
Sic nimiae bilis morbum assignavit Horneras
Bellerephonteis sollicitudinibus:
Nam iuveni offenso saevi post tela doloris
Dicitur humanum displicuisse genus». <<

[23] Véase también Casiano, *Collationes*, capítulo «De spiritu acediae», o las argumentaciones sobre lo mismo de Juan Clímaco e Isidoro de Sevilla (tratados conjuntamente por F. Paget, *The Spirit of Discipline*, 7.ª ed., Londres 1896, págs. 8 y ss.). <<

[24] En el siglo XVI aparece todavía —o vuelve a aparecer— esta idea, ahora tratada desde el ángulo de la patología humoral más que de la psicología moral. Cornelio a Lapide (*Cornelii a Lapide… commentarii in scripturam sacram*, Lyon-París 1865) dice (a propósito de 1 Re., 16, 23): «Nullus enim humor magis quam hic melancholicus [sc. opportunus est diabolo, ut homines vexet]. Quare daemon, qui agit per causas naturales, maxime utitur humore melancholico». <<

[25] Rabbi Moysis, *Tractatus de regimine sanitatis*, 1477 y años siguientes; capítulo III (en la edición que hemos podido consultar, Augsburgo 1518, fols. b 4 v. y s.): «Et causa totius huius [sc., la condición de melancolía desordenada y miedo]

est mollities animae et ipsius ignorantia rerum veritatis. Docti vero et acquirentes mores philosophiae… acquirunt animabus suis fortitudinem… et quantumcunque aliquis magis suscipit de doctrina, minus patietur ex ambobus accidentibus aequaliter, videlicet ex die boni vel mali. Donec si pervenerit ad aliquid magnum bonum ex bonis mundi, quae quidem vocantur a philosophis bona phantastica, non magnificatur illud apud ipsum… et cum pervenerit ad eum magnum damnum, et angustia magna ex tempore adversitatis… non stupescit neque timet, sed eas tolerat bono modo… Merito namque philosophi appellaverunt bona huius saeculi et huius mala bona et mala phantastica. Plura etenim suorum bonorum imaginatur homo bona esse, quae quidem in veritate mala sunt, similiter et plura mala malorum suorum existimat esse mala, quae quidem bona sunt…». De todos modos, Maimónides prescribe también remedios puramente clínicos, sobre todo medicinas particularmente adaptadas a la disposición del augusto destinatario. Como es natural, la reflexión razonada —con tintes específicamente cristianos, claro está— como remedio contra la melancolía siguió recomendándose también en la literatura occidental hasta bien entrada la época moderna. Junto con la literatura médica, científica y caracterológica, hay toda una serie de escritos que se podrían agrupar bajo el titulo de «exhortaciones antimelancólicas»; un ejemplo muy típico es la *Curatio melancholiae* o *Gedult in Trübsalen* del jesuita Franz Neumayr, de 1757 y años siguientes, mientras, por otra parte, aparecían también colecciones de poemas y relatos jocosos y divertidos con títulos como *Exilium melancholiae* o *Recreations for the Melancholic* (numerosas citas en A. Farinelli, *La vita è un sono*, Turín 1916, págs. 151 y 283). Cf. también *The Mad Pranks and Merry Jests of Robin Goodfellow*, reimpreso de la edición de 1628, con

introducción de J. Payne Collier, Londres 1841 (Percy Society, *Early English Poetry*, vol. IX). <<

[26] La complejidad de la noción de «acedia» plantea un problema que aquí no podemos tratar. Cf. la tesis (desdichadamente inédita) de M. A. Connell, de la Universidad de Cornell (Ithaca), titulada *A Study of Accidia and some of its Literary Phases*, 1932, que nos fue amablemente señalada por el señor Herbert Stone de Nueva York. <<

[27] Cf. las definiciones que se encuentran en Rabano Mauro (Migne, P. L., vol. CXII, cols. 1250 y ss.), donde se recomiendan como antídotos «el estudio y las buenas obras», y en el pseudo-Hugo de San Víctor (Migne, P. L., vol. CLXXVI, cols. 1000 y s.). El alto grado de coincidencia de las definiciones teológicas de la «acedia» o «tristitia» con las descripciones clínicas de la melancolía se puede ver en la brillante descripción de la «tristitia» que hace Teodulfo de Orleans (impresa en C. Pascal, *Poesia latina medievale*, Catania 1907, pág. 120):

«Est et ei sine clade dolor, sine nomine moeror,
  Intima sed cordis nubilus error habet.
Hanc modo somnus habet, modo tarda silentia prensant,
  Ambulat et stertit, murmurat atque tacet.
Somniat hic oculis residens ignavus apertis,
  Nilque loquens sese dicere multa putat.
Actus hebes, secessus iners, oblivia pigra
  Sunt, et nil fixum mente vel ore vehit…». <<

[28] «Hugo de San Víctor» (*loc. cit.*) consideraba la «tristitia» como la noción rectora a la que «desperatio, rancor, torpor, timor, acidia, querela, pusillanimitas» se subordinan como «comites». El «rancor», sin embargo, se describe como «ex atra bili aut nimia pigritia virium animi et corporis enervatio

et corruptio». Por citar también a un autor griego: Juan Damasceno, en sus Vicios del alma, enumera, entre otros, μισανθρωπία, λύπη ἄλογος («tristitia absque causa»), φόβος, δειλία, ἀκηδία, μικροψυχία (*De virtutibus et vitiis*, Migne, P. Gr., vol. XCV, co. 88). <<

[29] *Hildegardis «Causae et curae»*, ed. P. Kaiser, Leipzig 1903, en particular págs. 38, 18 y ss.; 145, 18 y ss. (muchas correcciones de P. von Winterfeld en *Anzeiger für deutsches Altertum*, XXIX (1904), págs. 292 y ss.). Sobre los comentarios de Santa Hildegarda que se refieren sólo a la melancolía como temperamento (puesto que se contienen en una doctrina coherente de las cuatro complexiones) véase infra, págs. 286 y ss. <<

[30] (Cuando Adán pecó… la hiel se (le) mudó en amargor, y la melancolía en negrura de impiedad) Kaiser (ed.), *op. cit.*, pág. 145. 35. <<

[31] Kaiser (ed.), *op. cit.*, pág. 38, 24. <<

[32] Kaiser (ed.), *op. cit.*, pág. 38, 27. «Et haec melancolia nigra est», dice la sección siguiente (titulada «De melancoliae morbo»), «et amara et omne malum efflat ac interdum etiam infirmitatem ad cerebrum et ad cor quasi venas ebullire facit, atque tristitiam et dubietatem totius consolationis parat, ita quod homo nullum gaudium habere potest, quod ad supernam vitam et ad consolationem praesentis vitae pertinet. Haec autem melancolía naturalis est omni homini de prima suggestione diaboli, quando homo praeceptum dei transgressus est in cibo pomi. Et de hoc cibo eadem melancolía in Adam et in omni genere eius crevit atque omnem pestem in hominibus excitat». <<

[33] Kaiser (ed.), *op. cit.*, pág. 143, 22: «Nam cum Adam bonum scivit et pomum comedendo malum fecit, in vicissitudine mutationis illius melancolía in eo surrexit… Cum

enim Adam divinum praeceptum praevaricatus est, in ipso momento melancolía in sanguine eius coagulata est, ut splendor recedit cum lumen extinguitur, et ut stuppa ardens et fumigans foetendo remanet; et sic factum est in Adam, quia cum splendor in co extinctus est, melancolía in sanguine eius coagulata est, de qua tristitia et desperatio in eo surrexcrunt…». <<

[34] Kaiser (ed.), *op. cit.*, pág. 145, 27. <<

[35] Cf. el dietario. Kaiser (ed.), *op. cit.*, pág. 146, 32, o los remedios para el dolor de cabeza melancólico, *ibid.*, pág. 166, 7. <<

[36] La mejor edición es la de Hjalmar G. Sander en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXV (1912), págs. 519 y ss. <<

[36a] [Por efecto de lo cual no cesaba de decir que estaba condenado y destinado a la condenación eterna, y se habría dañado mortalmente a sí mismo si los presentes no se lo hubieran impedido a viva fuerza]. <<

[37] También en las peregrinaciones se sosegaba con música a los aquejados de trastornos mentales; música que, sin embargo, tenía que ser de carácter edificante. Cf. Alfred Maury, *La Magie et l'Astrologie dans l'Antiquité et au moyen age*, 4.ª ed., París 1877, pág. 333. <<

[37a] [De los alimentos que producen melancolía, a veces de beber un vino fuerte; de los padecimientos del espíritu, como la preocupación, la tristeza, el estudio excesivo y el temor]. <<

[38] Hieronymus Münzer, un médico alemán que en 1495 viajó por los Países Bajos, obviamente se refiere a Hugo van der Goes cuando, al hablar del retablo de Gante de los hermanos van Eyck, dice que «otro gran pintor» «supervenit volens imitari… hanc picturam, et factus est melancolicus et

insipiens» (W. H. Weale, H. and J. van Eyck, Londres 1908, pág. LXXXV). Véase E. P. Goldschmidt, *Hieronymus Münzer und seine Bibliothek*, Studies of the Warburg Institute IV, Londres 1938. <<

[38a] [Fantasías e imaginaciones, sospechas y pensamientos vanos]. <<

[39] «Si superbus es, humilia te ipsum valde… quia nisi te emendaveris… ipse deus, qui superbis resistit, nolens quod pereas, adeo te humiliabit… quod exemplum aliis eris». <<

[40] Cf., por ejemplo, Hugues de Fouilloi, infra, págs. 121 y ss. (texto). <<

[41] Cf. A. Bumm, *Über die Identität der Abhandlungen des Ishâk ibn Amrân und des Constantinus Africanus über Melancholie*, Munich, impresión privada, sin año. Las partes de la obra de Ishāq que no están en Bumm se pueden completar a partir de Constantino Africano (*Opera*, vol. I, Basilea 1536, págs. 280 y ss.). <<

[42] En realidad Yuhannā ibn Sarābiyūn de Damasco (segunda mitad del siglo IX): *Jani Damasceni… curandi artis libri*, vol. III, 22: en la edición de Basilea (1543), págs. 123 y ss.; en la edición que se publico bajo el nombre de Serapión (Venecia 1550), fols. 7 v. y ss. <<

[43] En realidad Abū Bakr Muhammad ibn Zakariyya al-Rāzī, muerto hacia el año 925: *Almansoris liber nonus*, cap. 13, reimpreso frecuentemente con diversos comentarios. Sobre los comentarios occidentales véase H. Illgen, *Die abendländischen Rhazes-Kommentatoren des XIV. bis XVII. Jahrhunderts*, tesis, Leipzig 1921. <<

[44] Así Constantino Africano (*Opera*, vol. I, Basilea 1536, pág. 288): «Alii… amant solitudinem et obscuritatem et ab hominibus remotionem. Alii spatiosa loca amant et lucida

atque pratosa, hortos fructiferos, aquosos. Alii amant equitare, diversa musicorum genera audire, loqui quoque cum sapientibus vel amabilibus… Alii habent nimium somnum, alii plorant, alii rident». <<

[45] [Temor de cosas que no hay que temer, pensamiento de cosas en las que no hay que pensar; sensación de cosas que no existen). Según Constantino Africano (*Opera*, vol. I, pág. 287). <<

[46] Constantino Africano (*Opera*, vol. I, págs. 283 y s.): También pueden producirse condiciones climáticas que lo propicien, por demasiado calor y sequedad o por demasiada humedad («el aire que hay cu otoño» es, por supuesto, particularmente dañino); la falta de ejercicio físico es siempre dañina, y también lo es el consumo habitual de manjares y bebidas que espesen la sangre y favorezcan la formación del «huqior melancholicus». <<

[46a] A. Bumm, *op. cit.*, págs. 24 y Constantino Africano, *Opera*, vol. I, págs. 283 y s. <<

[47] Constantino Africano (*Opera*, vol. I, págs. 291 y ss.): La vivienda del melancólico debe estar orientada a levante y abierta en esa dirección; para neutralizar la naturaleza seca de la «atra bilis» se debe dar preferencia en su dieta a las cosas húmedas, como son el pescado fresco, la miel, toda clase de frutas, y, entre las carnes, las de animales muy jóvenes, y a ser posible hembras, como corderas lechales, pollitas y hembras de perdiz (en cambio hay que evitar las verduras, por la flatulencia); sobre todo, se debe ayudar a su digestión por medio de esta dieta, así como de paseos por la mañana temprano en parajes secos y alegres, masaje con ungüentos calientes y húmedos e infusiones diarias de agua templada (o, en verano, fría): «Studium nostrum maxime adhibendum est in digestione. Ordinetur dieta húmida et simpla, quia ille cibus facile

digeritur, qui in substantia simplex est et humidus… Melancholici assuescant ad pedum exercitia aliquantulum, apparente aurora, per loca spatiosa ac plana, arenosa et saporosa… Post exercitia infundantur aqua calida et dulci». <<

[48] Constantino Africano (*Opera*, vol. I, págs. 294 y 290): «Oportet autem medicum meliorare suspicionem melancholicorum, mitigare furorem eorum et gratificare quod prius habuerint charum… Adhibenda rationabilia et grata verba, cum perfecto ingenio et sufficienti memoria, tollendo quae in anima sunt plantata cum diversa musica et vino odorifero claro et subtilissimo». <<

[49] [El coito, decía, apacigua, refrena la austeridad soberbia, ayuda a los melancólicos]. Constantino Africano (*Opera*, vol. I, pág. 293). Cf. también su *Liber de coitu* (*Opera*, vol. I, pág. 303): «Rufiis vero ait: Quod coitus solvit malum habitum corporis et furorem mitigat. Prodest melancholicis et amentes revocat ad notitiam, et solvit amorem concupiscentis, licet concumbat cum alia quam concupivit». La Practica de Platearius (*De aegritudine capitis*, V, Venecia 1497, fol. 173), resumiendo las tesis comentes en Salerno en su momento culminante, dice: «Adsint soni musicorum instrumentorum, cantilene iocunde… et formose mulieres, quibus quandoque utantur, quia moderatus coitus spiritum mundificat et malas suspiciones removet». <<

[50] P. ej. Ugo Senensis, *Consilia*, XIV, Venecia 1518, fol. 14 v.: «Caveat a venereis». Hasta Marsilio Ficino, quien por lo demás concuerda plenamente con la tradición médica en lo que se refiere a práctica terapéutica, no vemos que el ideal ascético —ligado, en su caso, a su actitud neoplatónica— se vuelva a aplicar a la dietética empírica, si bien es cierto que a la diseñada específicamente para los hombres intelectuales. <<

[51] *Theorica Pantegni*, IX, 8 (*Opera*, vol. II, Basilea 1539, págs. 249 y ss.); *Practica Pantegni*, I, 20 (*Opera*, vol. I, págs. 18 y s.). <<

[52] Haly Filius Abbas, *Liber totius medicinae*, Lyon 1523: *Theor.*, IX, 7, fol. 104 r.; *Practica*, V, 23, fol. 217 r. En cuanto a si 'Ali ibn 'Abbas conocía la obra de Isḥāq ibn 'Imrān, es difícil pronunciarse. Es casi seguro que Abū l-Qāsim la conocía (Alsaharavius, *Liber theoricae necnon practicae*, pract. 26/ 27, edición de Augsburgo de 1519, fols. 32 v. y ss.). <<

[53] Cf. I. L. Lowes, «The Loveres Maladye of Heroes», en *Modern Philology*, XI (1914), págs. 491 y ss. <<

[54] Haly, *Theor.*, I, 25, fol. 19 v.; siguiéndole, Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, I, 25 (*Opera*, vol. 11, págs. 22 y s.): «Colera nigra non naturalis ex incensa colera nigra est naturali. Estque calida et acuta… Alia nascitur ex incensione colerae < rubrae, et > acutior et calidior priore. Haec habet pessimas qualitates destruendi». Esta melancolía procedente de la bilis roja quemada puede ser idéntica a la «melancholia leonina» que también menciona Constantino (cf. R. y W. Creutz, en *Archiv für Psychiatrie*, XCIV (1932), págs. 244 y ss.), entre cuyos síntomas figuran «la insolencia, la temeridad y la indiferencia a la corrección», cosas todas que iban a seguir siendo características del melancólico colérico. <<

[55] Haly, *Theor.*, IX, 7, fol. 104 r., según Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, IX, 8 (*Opera*, vol. II, pág. 249): «Significatio uniuscuiusque speciei propria. Quae enim de humoribus est melancho licis in cerebro incensis, nimiam habet alienationem, angustias, tristitias, timores, dubitationes, malas imaginationes, suspiciones & similia… Quae ex sanguine est ardente, alienationem, cum risu & laetitia. Corpus infirmi macidum, color rubeus. Pili in corpore sunt nimii, nisi in pectore, uenae latae, oculi rubei, pulsus magnus, parum ue-

lox… In humoribus ex colera rubea, habent alienationem, clamorem, instabilitatem, uigilias, non quiescunt, multum irascuntur, calidum habent tactum sine febri, maciditatcm, et corporis siccitatem, oculorum instabilitatem, aspectum quasi leonis, citrinitatem coloris». <<

[56] En la *Practica* de Piatearius se define más la doctrina de las tres formas de Haly-Constantino, y, recordando la vieja correspondencia con las estaciones, se afirma que la adustión de la «cholera rubra» se produce principalmente en el verano, la de la «cholera nigra» en el otoño y la de la sangre en la primavera, añadiendo (fol. 173): «Quod non habentur fieri [sc. melancholicae passiones] ex phlegmate, quia phlegma, cum sit allium, albedinem cerebri non immutat». En lugar de esto, Haly y los salernitanos tomaron por cuarta forma de melancolía la «melancholia ex stomacho», es decir, la forma hipocondríaca, que en realidad no concuerda. <<

[57] Este principio aparece en pseudo-Galeno, Ὅροι ἰατρικοί, Galeno (Kühn), vol. XIX, pág. 364. Según M. Wellmann, *Die pneumatische Schule*, Philologische Untersuchungen, XIV, Berlín 1895, pág. 65, esa obra está basada en «un seguidor de la escuela neumática inclinado al sincretismo, que vivió en el siglo III como muy pronto». <<

[58] Avicena, *Liber canonis*, Venccia 1555, I, 1, 4, cap. 1, fol. 7 v. <<

[59] Sobre estos comentaristas cf. la tesis presentada en Leipzig por H. Eckleben, *Die abendlandischen Avicenna-Kommentare*, 1921. <<

[60] *De conservanda valetudine… cum Arnoldi Novicomensis* [Arnaldo de Vilanova] *enarrationibus*, frecuentemente impreso y traducido; en la edición de Francfort de 1551, fols. 111 y ss.; cf. también Arnaldo de Vilanova, *De morbis curandis*, I, 26, en la edición de Estrasburgo de 1541, fols. 87 r. y ss. <<

[61] Alberto Magno, *Liber de animalibus*, ed. H. Stadler, Münster i. W. 1916-21, vol. I, pág. 329, § 120, casi palabra por palabra como Avicena, salvo que añade un discurso sobre el Problema XXX, 1 (cf. supra, texto, págs. 89 y ss.). También Bartholomeus de Glanvilla (es decir, Bartholomeus Anglicus), *De proprietatibus rerum*, IV, 11 (en la edición de Estrasburgo de 1485, sin paginar). <<

[62] B. Gordonius (1282-1318), *Practica, lilium medicinae nuncupata*, Venecia 1498, vol. II, fols. 30 v. y ss. También querría que se diferenciara el tratamiento según cada una de las cuatro formas. <<

[63] Guillelmus Brixiensis (m. 1326), *Practica*, Venecia 1508, cap. 22, fol. 20 r. <<

[64] Muerto hacia 1440. *Practica nova*, Pavía 1509, vol. I, cap. 23, fol. 16 r. <<

[65] *Practica*, Venecia 1517, tract. 15, fol. 23 r. Sobre Guainerio (m. 1440) véase infra, págs. 111 y ss. (texto). <<

[66] Ficino, *De v. tripl.*, I, 5: «Melancholia, id est atra bilis, est duplex; altera quidem naturalis a medicis appellatur, altera vero adustione contingit. Naturalis illa nihil aliud est quam densior quaedam sicciorque pars sanguinis. Adusta vero in species quattuor distribuitur, aut enim naturalis melancholiae, aut sanguinis purioris aut bilis [sc. flavae] aut salsae pituitae combustione concipitur». <<

[67] *De anima*, 11; *Corpus Reformatorum*, XIII, cols. 83 y ss. <<

[68] *The Anatomy of Melancholy*, Londres 1621. G. A. Bieber (*Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung*, Anglistische Arbeiten, III, Heidelberg 1913, pág. 12) comete un curioso error cuando, partiendo de la distinción absolutamente tradicional entre melancolía sanguínea, colérica, fle-

mática y melancólica, concluye que Burton empleaba a veces el vocablo «melancholy» sólo como sinónimo de temperamento. <<

[69] Avicena, *Liber canonis*, Venecia 1555, III, 1, 4, cap. 19, fol. 205 r.: «Et dicimus quod cholera nigra faciens melancholiam, cum est cum sanguine, est cum gaudio et risu et non concomitatur ipsam tristitia vehemens. Si autem est cum phlegmate est cum pigritia et paucitate motus et quiete. Et si est cum cholera, vel ex cholera est cum agitatione et aliquali daemonio et est similis maniae. Et si fuerat cholera nigra pura, tunc cogitatio in ipsa erit plurima et agitatio seu furiositas erit minus: nisi moveatum et rixetur et habeat odium cuius non obliviscitur». Las características de estas cuatro formas de melancolía, a excepción de la flemática, que se transforma en su polo opuesto, se corresponden con las que se dan en el Περὶ χυμῶν para los estados patológicos generales derivados de los cuatro humores: ὅσαι γὰρ αὐτῶν [sc. τῶν νόσων] εἰσιν ἐφ' ἅἵματος, μετ' ᾠδῆς προσπίπτουσί τε καὶ γέλωτος, ὅσαι δ' ἀπό ξανθη < χολῆς >, θρασύτεραι καὶ πικρότεραι... Ὅσαι δ' αὖ ἀπὸ μελαίνης, σκυθρωπότεραι καὶ σιωπηλότεραί καὶ ἀστειότεραι. ὅσαι δ' αὖ ἀπὸ φλέγματος ληρώδεις καὶ ἀσταταίνουσαι (pscudo-Cialeno (Kühn), vol. XIX, pág. 493). <<

[70] Melanchthon, *loc. cit.*: «Atra bilis viciosa est, cum vel coeteri humores, vel ipsa atra bilis ita aduritur, ut humor cineris naturam crassiorem et mordacem referat… Cum melancholia est ex sanguine et diluitur modico sanguine, efficit amentias ridicule laetantium, quale aiunt fuisse delirium Democriti hilarius, qui ridere solebat hominum stulticiam, caque animi tranquillitate vitam produxit usque ad annum centesimum nonum suae aetatis.

»Cum vero melancholia est ex rubra bile, aut diluitur multa rubra bile, fiunt atroces furores et maniae, qualis fuit Herculis et Aiacis furor. Ut Virgilius de ira Herculis inquit:

"Hic vero Alcidae furiis exarserat atro

Felle dolor".

Etsi enim rubra bilis in ira cietur, tamen Virgilius atram nominat, quia rubra mixta est atrae copiosiori, imo et uritur, ac velut cinerea est simul cum atra.

»Si diluitur copioso phlegmate, fit inusitata segnicies, sicut ipse vidimus mente errantem, qui fere perpetuo dormiebat, summisse loquebatur, nec excitabatur, nisi citharae sono, quem cum audiret, attollens caput, arridere incipiebat, et interrogatus hilariuscule respondebat.

»Si ipsa per sese atra bilis redundans aduritur, fiunt tristiciae maiores, fugae hominum, qualis fuit Bellerophontis moesticia:

"Qui miser in campis errabat solus Aleis,

Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans",

ut inquit Homerus».

Es digno de nota que no exista ningún ejemplo mitológico de melancolía flemática. La flema es εἰς μὲν ηθοποιίαν ἄχρηστος, inoperante en la determinación del carácter, también en relación con la exageración morbosa de lo heroico. Sobre la significación de la doctrina de las cuatro formas para la interpretación del aguafuerte B 70 de Durero véase infra, pág. 382. «Hay que leer esas páginas, que encierran enseñanzas delectables», dice Melanchthon; y a los grandes héroes y pensadores citados en el Problema añade los nombres no sólo de Demócrito, sino de Heráclito, Arquímedes, Escipión y Augus to. <<

[71] Véase supra, págs. 39 y ss., 68 (texto). Es significativa la observación de Alejandro de Tralles (*Originaltext und Übersetzung*, ed. J. Puschmann, Viena 1878, vol. 1, págs. 591 y ss.): οὐδεν γάρ ἐστιν ἄλλο μανία ἤ ἐπίτασις τῆς μελαγχολίας ἐπι τὸ ἀγριώτερον. <<

[72] [Si procede del humor melancólico, entonces propiamente se le puede llamar furor]. Análoga mente en Platearius, *op. cit.*, fol. 173. En el pasaje citado en la página 110, Avicena ya había dicho que la forma colérica de la melancolía se parecía a la «mania», y en otro lugar (*Liber canonis*, Venecia 1555, III, 1, 4, cap. XVIII, fol. 204 v.) llegó incluso a declarar que la «ultima adustio» de la bilis amarilla no generaba melancolía sino manía. <<

[73] [Cuando la causa estuviere en el cerebro anterior, lo dañado será la imaginación; cuando estuviere en el cerebro medio, serán dañadas la razón y la reflexión; y cuando estuviere en el cerebro posterior serán dañadas la memoria y la conservación]. *Colliget Averroys*, III, 40. Citamos de *Abhomeron Abynnehar, Colliget Averroys*, Venecia 1514, fol. 65 v. <<

[74] Véase supra, texto de pág. 67 (Asclepíades). <<

[75] Véase supra, texto de pág. 101. <<

[76] Véase supra, texto de págs. 88 y s. <<

[77] Cf. Aecio, VI, 2 (impreso por Karl Sudhoff en *Archiv für Geschichte der Medizin*, VII, Leipzig, 1913, pág. 157). <<

[78] *Theorica Pantegni*, VI, 11 (*Opera*, vol. II, pág. 152). Impreso en Karl Sudhoff, *op. cit.*, pág. 165; Haly, *Theor.*, VI, 10 (fol. 72 v.), no mencionado por Sudhoff. <<

[79] 79 Hasta el propio Averroes menciona las antiguas divisiones humorales además de las divisiones según la función mental: «Sed corruptio, quae accidit his virtutibus propter complexionem molancholicam, est cum timore, quae fit sine

causa… Et quando uritur melancholia et fiunt accidentia cholerica in ipsa, tunc convertitur horno ad ferinos mores». <<

[80] Así, entre otros, Giovaimi da Concorreggio, *Practica nova*, Pavía 1509, fol. 15 v.; Valescus de Taranta, *Aureum ac perutile opus… Philonium*, l, 13, Venccia 1521, fol. 12 r.; y, con la ligera diferencia de estar definida la melancolía como una alteración innatural de la «virtus rationalis» y sus facultades subordinadas (a saber, las «virtutes sensibiles», la «virtus imaginativa» y la «memoria»), Guillelmus Brixiensis (Guglielmo de Corvi), *Practica*, Venecia 1508, fol. 20 r. <<

[81] Así A. Guainerius, *Practica*, Venecia 1517, tract. 15, fol. 22 v., y John of Gaddesden (Johannes Anglicus), *Rosa anglica, practica medicine a capite ad pedes*, acabado en 1314, Pavía 1492, fols. 131 v. y ss., quien, sin embargo, menciona también los trastornos de la memoria en su capítulo sobre la melancolía; y, con más claridad que ningún otro, Giovanni d'Arcole (Johannes Arculanus, m. 1458), que dice: «Dicitur [sc. melancholia] mutatio existimationum et cogitationum et, suppletive, etiam imaginationum… non autem corrumpitur memoria, cum sit in cerebro posteriori, sed virtutes iam dictae sunt in anteriori» (Giovanni d'Arcole, *Practica*, Venecia 1560, págs. 50 y ss.). <<

[82] Platearais, *loc. cit*. <<

[83] Hay que reconocer que dos importantes autores medievales adoptaron una posición muy distinta, vinculando la idea de melancolía (en un caso como enfermedad, en el otro como temperamento) a la idea de las facultades del alma, no para seguir las perturbaciones patológicas que amenazaban a las tres facultades desde el lado de la melancolía, sino, al contrario, para confirmar que los hombres en cuya disposición mental predominaba una de las tres «virtutes», esto es, la

imaginativa, sobre las otras dos, eran al mismo tiempo, y de hecho por esa misma razón, melancólicos, o estaban destinados a serlo. Pero de esos dos autores, Enrique de Gante y Raimundo Lulio, hablaremos más adelante (véase infra, texto de págs. 323 y ss.). <<

[84] Cf. Platearius, *loc. cit.*: «Mania est infectio anterioris cellulae capitis cum privatione imaginatio nis. Melancolía est infectio mediae cellulae cum privatione rationis»; análogamente Arnaldo de Vilanova, *De morbis curandis*, Estrasburgo 1541, fol. 87, y, casi al pie de la letra, Bernhard von Waging, *Remediarius contra pusillanimos et scrupulosos*, Clm. 18600, impreso en Pez, *Bibliotheca Ascetica*, vol. VII, págs. 496 y ss.; y John of Gaddesden (Johannes Anglicus), *Rosa anglica, practica medicine a capite ad pedes*, acabado en 1314, Pavía 1492, fol. 132 r.; aquí, sin embargo, sólo como adición a la división tripartita de Averroes, y por lo tanto introducido con un «tamen proprie loquendo». Valescus de Taranta aprobaba incluso una división que ubicaba la «lythargia», como de costumbre, en la «cellula posterior», pero situaba juntas la melancolía y la «manía» en la «media cellula», y el furor (febril) en la «prima cellula» (*op. cit.*, fol. 12 v.). Guianerio repite la división de Platearius, pero la emplea sólo como un sistema cómodo de nomenclatura, y en última instancia recurre a distinciones puramente sintomáticas: la melancolía propiamente dicha es siempre «sine rixa», la «mania» nunca (*op. cit.*, fol. 22 r.). <<

[85] Así la versión que da Giovanni da Concorreggio de la repetidísima historia (*Practica nova*, Pavía 1509, fol. 15 v.). La distribución de los ejemplos de Galeno entre las tres facultades del alma (aunque sin mención especial de la melancolía) aparece ya en ʻAli ibn ʻAbbás y en Constantino Africano. Véase pág. 108 (texto). <<

[86] Ejemplos en Giehlow (1903). <<

[87] Avicena, *Liber canonis*, Venecia 1555, III, 1, 4, cap. 18, fol. 204 v.: «Et quibusdam medicorum visum est, quod melancholia contingat a daemonio: sed nos non curamus, cum physicam docemus, si illud contingat a daemonio aut non contingat… quod si contingat a daemonio tunc contingit ita ut convertat complexionem ad choleram nigram et sit causa eius propinqua [prob. "proxima"] cholera nigra: deinde sit causa illius daemonium aut non daemonium». La cuestión es importante, en cambio, en el Conciliator de Pietro d'Abano, differentia XXXII (*Eminentissimi philosophi ac medici Petri Apo nensis liber Conciliator differentiarum philosophorum et medicorum appellatus*, Florencia 1526, fol. 46 v.) <<

[88] El tratamiento mediante cauterización y trepanación, mencionado con tanta frecuencia en obras de cirugía e instrucciones para la cauterización (cf. texto de págs. 75, 285, y figura 74), sólo muy rara vez se cita en textos específicamente psiquiátricos, por ejemplo en John of Gaddesden, *op. cit.*, fol. 13 v,, y en Guainerio, *op. cit.*, fol. 26 r., donde también se mencionan las «verberationes» (cf. fig. 73). <<

[89] El más característico de los puntos debatidos quizá sea el siguiente: frente a la opinión médica (y sobre todo galénica), según la cual la ansiedad melancólica procedía de la negrura de la «cholera nigra» —que asustaba tanto a la razón como las tinieblas naturales—, Averroes afirmó que el color de un χυμός no guardaba ninguna relación con su efecto patológico. Este argumento lo expone Giovanni d'Arcole, *Practica*, Venecia 1560, págs. 50 y ss., en un discurso de dos columnas de folio entero donde se contienen siete «instantiae» y «solutiones», y llega a la conclusión de que «nos autem, cum media simus, sequamur medicos; licet rationes medicorum suprascriptae non sint demonstrationes». <<

[90] Valescus, *op. cit.*, fol. 12 r.: «Et sciendum… quod istius alienationis… inultae sunt species. Nam quidam faciunt se divinatores, alii praescientes omnia, alii credunt se loqui cum angelis… Et tenui mulierem in cura, quae dicebat, quod diabolus coierat cum ea qualibet nocte, et tamen curata fuit cum adiutorio dei». <<

[91] Cf. K. Sudhoff, *Iatromathematiker, vornehmlich im 15. und 16. Jahrhundert* (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin, II), Breslau 1902; véase además infra, págs. 260 y ss. (texto). <<

[92] Por cierto que aparece honrado con una mención en la *Crónica del mundo* de Hartmann Schedel (Nuremberg 1493, fol. CCXLVI r.). <<

[93] [¿Por qué ciertos iletrados estando melancólicos se han hecho sabios, y cómo es posible que algunos hayan llegado incluso a predecir el futuro?] Guainerio, *op. cit.*, fol. 23 v. <<

[94] De hecho, lo único que dice «Aristóteles» es que Maraco escribía mejor poesía cuando estaba en éxtasis. Lo mismo que Guainerio trae a colación a Aristóteles para prestar autoridad a su historia del campesino que escribía poesía, así, a la inversa, Pietro d'Abano reforzó la afirmación de Aristóteles con el testimonio de un «médico acreditado» de quien había oído «quod mulier quae < dam > illitterata, dum esset melancolic<a>, latinum loquebatur congruum, quae sanata evanuit». *Expositio problematum Aristotelis*, col. J, en la edición de Mantua de 1475; fol. N.3 r. en la edición de Padua de 1482). <<

[94a] [De donde se sigue que nuestro conocimiento sea una especie de reminiscencia, como afirmó Platón]. <<

[94b] [Muy sabio… no por lo que haya podido aprender o tomar de quien sea, sino por ese solo influjo]. <<

[95] Véase infra, pág. 257 (texto). La frase «la magia es una cosmología aplicada» fue acuñada por A. Warburg. <<

[95a] [Y hasta aquí sobre estos problemas, a los que se han atribuido unas causas que entrañan dificultades no pequeñas, y que yo dejo a los teóricos. Y, pasando a la gloriosa práctica, pongo punto final a este capítulo]. <<

[96] [Nótese, en primer lugar, que la melancolía se puede entender de dos maneras. Una es como un humor diferente de los otros humores, y no será así como aquí la entendamos. Otra es como una cierta afección del cerebro, y así es como la vamos a entender aquí]. Así el comentario a Rhazes de Geraldo de Solo (m. 1371). Citamos de *Almansori liber nonus cum expositione Geraldi de Solo*, Lyon 1504, cap. 13, fol. 34 v. <<

[97] [Melancolía es el nombre de uno de los cuatro humores que hay en nuestro cuerpo, y es el nombre de una enfermedad producida por ese humor]. Así Valescus, *op. cit.*, fol. 12 r. <<

[98] Los «Hermanos de la Pureza» eran en cierto modo una excepción, pues por su sincretismo platónico enlazaban de una manera notable la posición humoral con la doctrina basada únicamente en las cualidades. Según ellos, los tipos fisonómicos y psicológicos se basaban intrínsecamente en las cualidades (simples) de calor, frío, etc. Las personas secas, por ejemplo, eran «generalmente pacientes en sus tratos, constantes en la opinión, no receptivas; lo que predomina en ellas es la paciencia, el odio, la avaricia, la tenacidad, la cautela [¿o la memoria?]». Por su parte, las cualidades estaban estrechamente vinculadas a los cuatro humores. Dios dice de la creación de Adán: «Yo compuse su cuerpo de humedad, sequedad, calor y frío, pues le hice de polvo y agua y le insuflé aliento y espíritu. Así, la sequedad viene del polvo, la hume-

dad del agua, el calor del aliento y el frío del espíritu. Después de éstas puse en su cuerpo otras cuatro especies que mantienen las disposiciones corporales. Sin ellas el cuerpo no puede existir, y ni una sola de ellas puede existir sin las demás. Son la bilis negra, la bilis amarilla, la sangre y la flema. Y les permití residir una con otra, y di a la sequedad su sede en la hile, negra, al calor en la bilis amarilla, a la humedad en la sangre y al frío en la flema. Y he aquí que el cuerpo en el que las cuatro mezclas que yo le di como muro y protección son de igual fuerza, de modo que cada una está en la proporción de una cuarta parte, ni más ni menos, ese cuerpo es completamente sano, y de pareja constitución. Mas cuando una de ellas sobrepuja a sus hermanas, y las oprime y se aparta de ellas, entonces la enfermedad se abate sobre el cuerpo…» (en el *Rasā'il Ijwān al-ṣafa' wa-jillān al-wafā'*, Cairo 1347/1928, vol. I, págs. 229 y ss.; véase también vol. II, pág. 321).

La literatura de la época media bizantina muestra una cierta escisión. De una parte quedaban escritores fieles a Oribasios y Accio y la doctrina ortodoxa de las «crasis»; de otra sobrevivía la doctrina humoral de los temperamentos, tal y como se había transmitido también en griego, en el Περὶ κατασκευῆς, y, más concretamente, en el Περὶ χυμῶν. Así, el monje Melecio, en su obra (probablemente del siglo IX) Περὶ τῆς τοῦ ἀνθρώποι» κατασκευῆς (Migne, P. Gr., vol. LXIV. cols. 1075 y ss., en particular 1272 y ss.). repite la correlación tradicional de los humores con los elementos, las cualidades, las estaciones y las edades del hombre (aunque matizando la comparación usual de αἷμα = juventud, χολή = edad viril, μελαγχολία = madurez, φλέγμα = vejez, con la observación de que los médicos habían mencionado también la infancia y la senilidad como dos fases especiales); pero también transmite una «caracterología» hu-

moral que esencialmente se basaba en el Περὶ χυμῶν, como demuestra el empleo en ambas obras de expresiones por lo demás raras: ἱλαρωτέραν δὲ τὴν ψυχὴν τοῦτο [sc. αἷμα] ἐργάζεται, ἐν οἷς πλεονάζει. ἡ δὲ ξανθή χολὴ γοργοτέραν ἡ θρασυτέραν ἢ δὲ μέλαινα σεμνοτέραν καὶ εὐσθενεστέραν [!]. τὸ δὲ φλέγμα ἀργωδεστέραν καὶ σκληρωδεστέραν.

El autor añade que también el aspecto exterior (las proporciones y el color) se debe a la mezcla de los humores. <<

[99] Para la noción de melancolía en particular siguió siendo definitiva la importante división en natural e innatural dada en el comienzo de su *Isagoge*: véase J. van Wageningen en *Mnemosyne*, nueva serie, vol. XLVI, 4 (1918), págs. 374 y ss. De hecho, el resumen de Johannitius se acreditaba por su brevedad y claridad inigualadas: «Commixtiones sunt novem, octo inaequales et una aequalis. De inaequalibus vero quattuor sunt simplices, hoc est cal., frig., hum., sicc. Et quattuor ex his compositae, scii. cal. et hum., cal. et sicc., frig. et hum., frig. et sicc. Aequalis vero est, quando cum moderatione corpus incolume ducitur». <<

[100] Cf. W. Seyfert, «Ein Komplexionentext einer Leipziger Inkunabel und seine handschriftliche Herleitung», en *Archiv für Geschichte der Medizin*, XX (1928), pág. 280. <<

[101] Véase supra, págs. 77 y ss. (texto). Averroes fue el primero en desechar las cuatro «crasis» simples y reconocer únicamente las cuatro compuestas. Cf. Seyfert, *op. cit.*, pág. 281. <<

[102] Citamos como ejemplo a Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, I, 15 (*Opera*, vol. II, pág. 16), según Haly, *Theor.*, I, 17, fol. 15:

«Crasis» simples

Caliente: «intellectus bonus, homo multum facundus,

mobilissimus, audax, iracundus, libidinosus, multum appetens et cito digerens».

Fria: «contraria e contrario».

Seca: (sólo características fisiológicas).

Húmeda: (sólo características fisiológicas).

«Crasis» compuestas

Caliente y seca: «homo intellectualis, audax, appetibilis et digestibilis, maxinie tamen grossi cibi, libidinosus».

Caliente y húmeda: (sólo características fisiológicas).

Fría y húmeda: «intellectus durus, homo obliviosus, animosus, neque multum appetens neque cito digerens, non libidinosus».

Fría y seca: (sólo características fisiológicas). <<

[103] El papel que las cuatro «crasis» compuestas desempeñan en el transcurso de la vida del hombre está también determinado por una ley de sucesión que se corresponde exactamente con la que gobiernan los cuatro humores:

Pueritia (hasta los 30 años) *calidior et humidior*.

Juventus (de los 30 a los 40) *calida et sicca*.

Senectus (hasta los 60) *frigida et sicca*.

Aetas decrepita: según unos muy fría y seca, según otros fría y húmeda.

Así Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, I, 21 (*Opera*, vol. II, pág. 17); cf. Haly, *Theor.*, I, 21, fols. 15 v y ss. <<

[104] Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, I, 18 (*Opera*, vol. II, pág. 16); cf. Haly, *Theor.*, 1, 18, fol. 15 v. <<

[105] Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, I, 25 (*Opera*, vol. II, pág. 23); cf. Haly, *Theor.*, 1, 25, fol. 18 v. <<

[106] Avicena, *Liber canonis*, Venecia 1555, I, 2, 3, 7, fol. 45 v. El hombre aquejado de superfluidad de bilis negra no sólo es flaco y descolorido (como lo es el melancólico en la doctrina autentica de las complexiones), sino que además padece «immodica sollicitudo et cogitatio», ardor de estómago, «falsa appetentia», úlceras malignas y accesos de tristeza, y tiene pesadillas sobre abismos oscuros, tormentos, asuntos negros y terroríficos. No podemos, pues, estar de acuerdo con Seyfert cuando relaciona tales descripciones de estados francamente morbosos simplemente con los sanguíneos, melancólicos, etc., en sentido temperamental. <<

[107] Cf. el pasaje de Avicena citado en la nota 106. <<

[108] En un capítulo escrito principalmente para servir a las necesidades de los compradores de esclavos, y donde por lo tanto se establecen diferencias entre las razas blanca, aceitunada y negra, Constantino Africano —cf. también Galeno, *De temperamentis*, II, 5 (Kühn, I, 618)— considera la preponderancia de uno u otro de los humores como esencialmente una perturbación de la salud: «Si quis… servos vel ancillas emat aliquando, ad medicum causa consilii, sani ne sint, recurrit… Quod si sit citrinus color corporis, ex abundantia colerae rubeae designatur. Si lividus vel plumbeus, mala complexio significatur. Aut de epatis frigiditate aut de abundantia colerae… aut ex splenis defectione. Sanum ergo corpus ex perfectione coloris… cognoscitur» (*Theorica Pantegni*, I, 24, en *Opera*, vol. II, pág. 19); cf. también Haly, *Theor.*, I, 24, fol. 17 r. Por otra parte, la doctrina galénica establece además una relación tan estrecha entre las «crasis», determinadas exclusivamente por las cualidades, y los trastornos determinados por la preponderancia de uno de los humores, que, a pesar de todos los intentos de sentar una división clara, era inevitable una cierta confusión. Así, por ejemplo, el contenido del capítulo de Avicena mencionado en la

nota anterior, así como el de otros pasajes correspondientes, fue incorporado al *Liber phisionomiae* de Miguel Escoto; y esta obra fue muy importante para el desarrollo futuro de esta rama del conocimiento (caps. 162-171, en el manuscrito de Breslau al que hemos tenido acceso, Cod. F. 21, fols. 61 r. y ss.). <<

[109] Véanse nuestros extractos de Isidoro y Beda (texto, págs. 84 y ss.). Hay una versión rimada de las afirmaciones de Isidoro, de fecha incierta, quizá carolingia, en el pseudoepigráfico *Ovidius de quattuor humoribus*, sobre el cual cf. en particular C. Pascal, *Poesía latina medievale*, Catania 1907, págs. 107 y ss. <<

[110] Cf., p. ej., C. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge 1927. <<

[111] Esta obra se imprimió bajo tres nombres distintos (Beda, Guillermo de Hirsau y Honorio de Autun) hasta que Charles Jourdain descubrió a su verdadero autor (cf. *Dissertation sur l'état de la philosophie naturelle, en Occident et principalement en France, pendant la première moitié du XIIe siècle*, tesis, París 1838). Citamos de Migne, P. L., vol. CLXXII, cols. 39 y ss. Está en preparación un estudio de R. Klibansky sobre las fuentes de Guillermo de Conques, en relación con sus estudios sobre los comentarios medievales a Platón. <<

[112] *Philosophia*, IV, 20, en Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 93: «Homo naturaliter calidus et humidus, et inter quattuor qualitates temperatus; sed quia corrumpitur natura, contingit illas in aliquo intendi et remitti. Si vero in aliquo intendatur calor et remittatur humiditas dicitur cholericus, id est calidus et siccus… Sin vero in aliquo intensus sit humor, calor vero remissus, dicitur phlegmaticus Sin autem intensa sit siccitas, remissus calor, melancholicus. Sin vero aequaliter insunt, dicitur sangui neus». <<

[113] El medio ambiente puede alterar la constitución original. <<

[114] Guillermo de Conques conocía también la correspondencia entre los temperamentos, las estaciones y las edades del hombre: según su *Philosophia*, II, 26 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 67), y IV, 35/36 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 99), los niños son sanguíneos, los jóvenes coléricos, los hombres de mediana edad melancólicos y los viejos flemáticos. <<

[115] Adoptada por Guillermo de Conques (véase infra), esta terminología se difundió rápidamente. Un texto pseudo-agustiniano del siglo XII (*De spiritu et anima*, XXV, Migne, P. L., vol. XL, col. 798) considera, en una sección dedicada al significado de los sueños, su distinto efecto sobre los cuatro temperamentos: «Alia namque vident sanguinei, alia cholerici, alia phlegmatici, alia melancholici». Otra prueba temprana del empleo adjetival de los nombres de los temperamentos aparece en el códice de Dresde Dc. 185, del siglo XII, publicado por R. Fuchs, «Anecdota Hippocratica», en *Philologus*, vol LVIII (1899), pág. 413. <<

[116] Oxford, Bodl., MS. Digby 108, fols. 4-26; Berna, Cod. A 52, fols. 1-20; inc. «Cum inter omnia animalia». <<

[117] Oxford, Bodl., MS. Digby 108, fols. 76 r.-91 r.; véase fol. 79 v. <<

[118] Oxford, Bodl., MS. Digby 108, fol. 6 v. <<

[119] Cf. el *De quattuor humoribus* impreso en S. de Renzi, *Collectio Salernitana*, vol. II (Nápoles 1853), págs. 411-12, que, según el editor (pero aduciendo argumentos no convincentes), podría tener su origen en Johannes Monachus, un discípulo de Constantino Africano; ese texto es la carta de Vindiciano ampliada con diversas adiciones. <<

[120] Adelardo de Bath, *Quaestiones naturales*, cap. 7, ed. M. Müller, Münster 1934. <<

[121] *Philosophia*, IV, 39 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 100): «Quamvis vero sanguinea complexio sit habilis ad doctrinam, in omni tamen aliquis perfectus potest esse cum labore, quia labor omnia vincit». <<

[122] Sobre esta tesis, expresada con particular acierto por Guillermo de Conques («calidissima <mulier> frigidior est frigidissimo viro»), y que sobrevivió hasta bien entrado el siglo XVIII, cf. Galeno, *De usu partium*, VII, 22, ed. G. Helmrcich, vol. I (Leipzig 1907), pág. 440 = Kühn, vol. III, pág. 606; Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, I, 22, «De mutatione <complexionis> propter sexum» (*Opera*, vol. II, pág. 19); y las *Quaestiones naturales* de Adelardo de Bath, cap. 41. Sobre la significación de este axioma para la interpretación del aguafuerte B 70 de Durero véase infra, págs. 387 y s. <<

[123] *Philosophia*, I, 23 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 56). <<

[124] *Philosophia*, I, 23 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 55): «Unde, cum diversa animalia melau cholica creata sunt, et infinita phlegmatica et cholerica, unus solus homo creatus est, quia, ut an Boethius in Arithmetica, omnis aequalitas pauca est et finita, inaequalitas numerosa et multiplex…». También en Constantino Africano, *Theorica Pantegni*, I, 5 (Opera, vol. II, pág. 8) se encuentra la frase «Homo… omnibus temperatior est animalis [sic] speciebus». Pero, aparte de la diferencia importanti de que Constantino no consideraba todavía «temperatus» como sinónimo de «cálido y húmedo», y mucho menos de «sanguíneo», el énfasis es totalmente distinto. <<

[125] Bernardo Silvestre modifica la doctrina transmitida por Guillermo de Couques sólo en que introduce también animales sanguíneos, a la vez que proclama el derecho natu-

ral de todos los hombres a un equilibrio de los cuatro humores. Mientras que en Guillermo de Conques el lugar especial del hombre se debía a que sólo él podía ser sanguíneo, estando los animales limitados a los otros tres temperamentos, en Bernardo Silvestre se debe a que sólo el hombre es inmune a la desarmonía de los humores. «Ceterum non ea, quae in homine est, et in ceteris animantibus Naturae diligentia reperitur. Intemperans enim humorum cohaerentia brutorum conplexionem saepius assolet depravare. Asinus hebes est ex phlegmate, leo iracundus ex cholera, canis aerio totus inficitur odoratu. Sola et singularis hominum conditio; de humorum complexu facta est in qualitatibus et quantitatibus temperatio… Futurum enim intelligentiae et rationis habitaculum non oportuit inaequalitatem aut turbatricem con silii diffidentiam pateretur» (Bernardo Silvestre, *De universitate mundi*, II, 13). <<

[126] Para un desarrollo similar de la tipología de los vicios y su influencia sobre las representaciones de los temperamentos véase infra, págs. 292 y ss. <<

[127] Cf. Saxi, *Verzeichnis*, vol. II, págs. 40 y ss. <<

[128] Véase supra, pág. 80: Vindiciano, *Ep. ad Pentadium*. <<

[129] Hugo de Folieto, en Migne, P. L., vol. C.LXXVI, col. 1185: «Similiter et animus utitur quatuor humoribus; pro sanguine utitur dulcedine; pro cholera rubra amaritudine; pro cholera nigra tristitia; pro phlegmate mentis compositione. Dicunt enim physici sanguineos esse dulces, cholericos amaros, melancholicos tristes, phlegmaticos corpore compositos. Ut sit dulcedo in contemplatione, amaritudo de peccati recordatione, tristitia de perpetratione, compositio de emendatione. Est enim attendendum, ne dulcedo spiritalis turbetur amaritudine temporali, vel amaritudo habita de peccato corrumpatur dulcedine carnali; ne utilis tristitia turbetur otio

vel inertia, vel mens composita dissolva tur per illicita». Cf. también las observaciones aproximadamente contemporáneas de Guillermo de Saint-Thierry (Migne, P. L., vol. CLXXX, col. 698): «Eodem… modo elementa operantur in mundo maiori, quo operantur quattuor humores in mundo minori, qui est homo… ex sua sibi diversitate concordantia et per concordem diversitatem facientia pulcherrimam ordinis sui unitatem». <<

[130] Véase supra, tabla de págs. 80 y ss. (texto). <<

[131] Hugo de Folieto, en Migne, P. L., vol. CLXXVI, cols. 1185 y ss. En prueba de esa familiaridad podemos aducir lo siguiente; «Phlegma habet sedem in pulmone…, purgationem habet per os» está tomado de Vindiciano (prácticamente idéntico al Περί κατασκευής); «Unde fiunt homines tardi et obliviosi atque somnolenti», de Beda (aunque entre los rasgos anteriores dados en el capítulo II se incluía el «corpore compositi» de Vindiciano). La observación de que la «cholera rubra» «habet sedem in felle… respirationem habet per aures» procede de Vindiciano, lo mismo que la de que «unde fiunt homines iracundi, ingeniosi, acuti, et leves». También las afirmaciones sobre el melancólico proceden de Vindiciano, incluso la adición de «aliquando vigilantes» que se menciona en el texto. <<

[132] Hugo de Folieto, *op. cit.*, col. 1190. <<

[133] *Causae et curae*, ed. P. Kaiser, Leipzig 1903, págs. 72,8-76,8 (hombres) y págs. 87, 11-89, 37 (mujeres). <<

[134] *Ibid.*, pág. 36, 15: «Si enim homo in paradiso permansisset, flegmata in corpore suo non haberet». <<

[135] *Ibid.*, pág. 72, 16 y ss. (*de sanguineis*): «…Sed et delectabilem humorem in se habent, qui nec tristitia nec acerbitate oppressus est, et quem acerbitas melancoliae fugit et devitat… Sed cum mulieribus in honestate et fertilitate esse pos-

sunt et se etiam ab eis abstinere valent et pulchris et sobries oculis eas inspiciunt, quoniam, ubi oculi aliorum ad eas velut sagittae sunt, ibi oculi istorum ad ipsa honeste symphonizant, et ubi auditus aliorum quasi validissimus ventus ad ipsas sunt, ibi auditur istorum velut sonum citharae habent…, et etiam intelligibilem intellectum habent. Sed qui de his nascuntur, continentes et felices ac utiles et probi in omnibus operibus sunt et sine invidia manent… Et quia in visu, in auditu et in cogitationibus suaves sunt, saepius quam alii aquosam spumam et non coctam de se emittunt… Atque facilius quam quidam alii seu cum semet ipsis seu cum aliis rebus a calore libidinis solvuntur». <<

[136] Véase infra, págs. 130 y ss. (texto). <<

[137] Hasta entonces nadie había ido más allá de la afirmación ya mencionada de que las mujeres en general eran «más frías y húmedas» que los hombres, y que por lo tanto sólo se debía comparan a hombres con hombres y mujeres con mujeres. Basta esta sola peculiaridad del *Causae et curae* para silenciar cualquier duda sobre su autenticidad. Frente a la duda aislada de C. Singer (*Studies in the History and Method of Science*, Oxford 1917, vol. I, págs. 1 y ss.), cf. H. Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild der Hl. Hildegard v. Bingen* (Studien der Bibliothek Warburg XVII), Leipzig 1930, passim. <<

[138] *Causae et curae*, págs. 73, 20 y ss. (de melancholicis): «Alii autem viri sunt, quorum cerebrum pingue est… atque austerum colorem faciei habent, ita quod etiam oculi eorum aliquantum ignei et viperei sunt, et duras et fortes venas habent, quae nigrum et spissum sanguinem in se continent, et grossas et duras carnes habent atque grossa ossa, quae modicam medullam in se tenent, quae tamen tam fortiter ardet, quod cum mulieribus velut animalia et ut viperae incontinentes sunt… sed amari et avari et insipientes sunt et superflui in

libidine ac sine moderatione cum mulieribus velut asini; unde si de hac libidine interdum cessaverint, facile insaniam capitis incurrunt, ita quod frenetici erunt. Et cum hanc libidinem in conjunctione mulierum exercent, insaniam capitis non patiuntur, sed tamen amplexio… tortuosa atque odiosa et mortifera est velut rapidorum luporum. Quidam autem ex istis… libenter cum feminis secundum humanam naturam sunt, sed tamen eas odio habent. Quidam autem femineum sexum devitare possunt, quia feminas non diligunt nec eas habere volunt, sed in cordibus suis tam acres sunt ut leones, et mores ursorum habent; sed tamen utiles et prudentes sunt in operibus manuum suarum atque libenter operantur. Ventus autem delectationis, qui in duo tabernacula praedictorum virorum cadit, tanta immoderatione et tam repentino motu venit, quemadmodum ventus, qui totam domum tepente et fortiter movet, et stirpem in tanta tyrannide erigit, quod eadem stirps, quae in florem florere debebat, in acerbitatem vipereorum morum se intorquet…, quia suggestio diaboli in libidine virorum istorum ita furit, ut, si possent, feminam in coniunctione hac mortificarent, quoniam nulla opera caritatis et amplexionis in eis sunt. Unde filii aut filiae, quos sic de se producunt, multotiens diabolicam insaniam in vitiis et in moribus suis habent, quoniam absque caritate emissi sunt. Nam qui de his nascuntur, saepe infelices erunt et tortuosi in omnibus moribus suis, et ideo ab hominibus amari non possunt, nec ipsi mansionem cum hominibus libenter habent, quoniam multis fantasmatibus fatigantur. Si autem cum hominibus manent, odio et invidia et perversis moribus cum eis sunt, et nullum gaudium cum eis habent. Quidam tamen ex his nati prudentes et utiles interdum fiunt, sed tamen in eadem utilitate tam graves et contrarios mores ostendunt, quod inde nec diligi nec honorari possunt, velut ignobiles lapides, qui sine nitore iacent…».

La «melancholica» (pág. 89, 7) es el equivalente femenino de este ser repugnante y lastimoso. Es inconstante en su ánimo, carece de alegría, los hombres la rehuyen; es estéril (sólo los hombres sanguíneos y fuertes pueden a veces dejarla encinta a edad avanzada), proclive a muchas enfermedades, sobre todo a la locura melancólica, y está amenazada de muerte aun en circunstancias por lo demás inocuas. <<

[139] H. J. Ostermuth, *Flores diaetarum, eine Salernitanische Nahrungsmitteldiätetik aus dem 12.Jahrhundert, verfasst vermutlich von Johannes de Sancto Paulo*, tesis, Leipzig 1919. <<

[140] Se había copiado con frecuencia en los siglos VIII, IX y X (cf. Vindiciano, *Epist.*, pág. 484, y C. Pascal, *Poesía latina medievale*, Catania 1907, págs. 117 y ss.). Hay un extracto totalmente independiente de Salerno (y con lecturas en parte diferentes) en un manuscrito inglés (Oxford, St John's College, Cod. 17), que se puede fechar con cierta seguridad en 1110-12 (cf. C. Singer, «A Review of the Medical Literature of the Dark Ages, with a New Text of about 1110», en *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, vol. X (1917), págs. 107 y ss.). <<

[141] Ostermuth, *op. cit.*, pág. 54; Seyfert es quien ha visto la relación. <<

[142] Cf. pág. 78 (texto). En el pseudo-Sorano no hay afirmaciones sobre los orificios de salida aparecen por primera vez en Vindiciano y en el Περὶ κατασκευῆς. <<

[143] [Si la enfermedad naciera de la sangre, que es dulce, húmeda y cálida, se la tratará con medios amargos, secos y fríos]. De ahí también el énfasis en las cualidades de los distintos alimentos y golosinas. <<

[144] Lo único que sabemos es que tanto Jean de Saint-Paul como Hugues de Fouilloi tuvieron que utilizar directamente el texto de Vindiciano, porque cada uno de ellos toma de ahí

afirmaciones que el otro omite. Sólo una edición de los comentarios a Johannitius que se conservan en varios manuscritos, pero que los eruditos han despreciado hasta ahora (véase supra, pág. 119 del texto), podría responder a la pregunta de si la doctrina de los temperamentos no se desarrolló en Salerno durante el siglo XI y se difundió desde allí. Otra cosa digna de mención es la estrecha concordancia que hay entre una de las frases de Hugues de Fouilloi y un fragmento salernitano un poco difícil de situar, pero que seguramente data también del siglo XII (P. Giacosa, *Magistri Salernitani*..., Turín 1901, pág. 172). Con ambos pasajes cf. Guillermo de Conques, *Philosophia*, IV, 35-36 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 99). no cabe duda de que los dos se derivan de una fuente común.

Fragmento salernitano

«Notandum est quod, sicuti quatuor sunt virtutes naturales, etiam quatuor sunt humores et quislibet eorum est, juvat sue proprie virtu tis. Videmus enim quod colera sui calidi juvat appetitivam; melancolía sui frigidi[tate] et sicci retentivam; flegma frigidum et humidum expulsivam; sanguis calidus et humidus digestivam».

Medicina animae (Migne, P. L., vol. CLXXVl col. 1195):

«... cum ignis calidus et siccus sit virtutis appetitivae, terra frigida et sicca retentivae, aer calidus et humidus digestivae, aqua humida et frigida expulsivae, necessario contingit, ut...». <<

[145] Para dar un cuadro completo reproducimos a continuación los otros pareados, que a veces aparecen con ligeras variantes:

Sang. Largus, amans, hilaris, ridens rubeique coloris,

Cantans, carnosus, satis audax atque benignus.

Chol. Hirsutus, fallax, iracundus, prodigus, audax,

Astutus, gracilis, siccus croceique coloris.

Phlegm. Hic somnolentus, piger, in sputamine multus.

Huic hebes est sensus, pinguis facies, color albus.

Cf. también C. Pascal, *Poesía latina medievale*, Catania 1907, num. 140, pág. 114, y K. Sudhoff en *Archiv für Geschichte der Medizin*, XII (1920), pág. 152. Sudhoff los encontró también en un manuscrito del siglo XIII, con las siguientes adiciones (texto corregido por R. Klibansky en 1988; los «non» de los versos 6 y 8 parecen estar de sobra):

Sang. Consona sunt aer, sanguis, puericia verque.

(calida et húmida appetit et petit rubea et turbida).

Chol. Conveniunt estas, ignis coleraque iuventus.

(calida et sicca appetit et non petit rubea et clara).

Mel. Autumpnus, terra, melancholia, senectus [sc. conveniunt].

(frigida et sicca [non] appetit et non petit alba et clara).

Phlegm. Flecma latex et hyemps, senium sibi consociantur

(frigida et luunida [non] appetit et petit alba et turbida). <<

[145a] [Envidioso y triste, codicioso y agarrado, no exento de falsedad, timorato, amarillento). <<

[146] [Queda aún la sustancia negra de la bilis triste, que hace hombres torcidos, tétricos y poco locuaces. Pasan la noche estudiando, y su mente no se entrega al sueño. Se sujetan a un propósito, y cuentan con que nada se les escape. Envidioso y triste, codicioso y agarrado, no exento de falsedad, apocado, amarillento]. Cf. K. Sudhoff, *Geschichte der Medizin*, Leipzig 1922, pág. 185, con bibliografía. <<

[147] Werner Seyfert, «Ein Komplexionentext einer Leipziger Inkunabel und seine handschriftliche Herleitung», en

Archiv für Geschichte der Medizin, XX (1928), págs. 286 y ss. La «complexio melancholica» se describe así: «Et ideo sicut iste humor est frigidus et siccus, sic ista complexio est frigida et sicca et assimilatur terrae et autumno. Signa huiusmodi complexionis sunt per oppositum signis sanguineae complexionis. Qui est semper tristis et non iocundus, parcus, corporis niger sicut lutum, maldigerit, invidus, infidelis, malus, fallax, inconstans animo, tardus in omnibus factis suis, inordinatum habet appetitum, semper diligit esse solus, et claudit oculos semper sicut lepus, quando debet inspicere homines, timidus, non diligit honorabilia, ebes est in ingenio, duras habet carnes, multum bibit, parum comedit, quia non potest digerere ratione frigidi et sicci. Parum appetit quia frigidus, parum vel nihil potest ratione sicci, quia a sicco humidum spermaticum vix vel difficile potest separari. Ideo nota unam doctrinam: si melancholicus vult bene appetere, bona cibaria humida et pulverosa, sive bene piperata comedat, bonum vinum vel potum calidum bibat. Tunc ratione caloris in speciebus augmentatur calor naturalis in ipsis et per consequens appetit. Sed ratione humiditatis humidum incipiet augmentam. Haec sunt signa melancholici. Unde versus:

Invidus et tristis.

Cupidus, dextraeque tenacis.

Non expers fraudis.

Timidus, luteique coloris».

También son importantes las afirmaciones finales sobre la «immutatio» de los humores por el modo de vida, el clima y la herencia, en especial la introducción de tipos de temperamento combinados (Seyfert, *op. cit.*, págs. 296 y ss.). Las complexiones que tienen una cualidad en común pueden combinarse en un mismo individuo, de modo que además de los cuatro tipos puros hay cuatro tipos mixtos, a saber, el san-

guíneo-flemático, el melancólico-colérico, el sanguíneo-colérico y el melancólico-flemático. Esta tesis, que volvía a complicar un sistema gratamente sencillo, no influyó de inmediato en la doctrina popular de los temperamentos, pero reapareció en la filosofía popular de siglos posteriores; cf., entre otros, J. H. Becker, *Kurtzer dock gründlicher Unterricht von den Temperamenten*, Bremen 1739, cap. 6: «Von denen zusammengesetzten oder vermischten Temperamenten». <<

[148] Citaremos dos estrofas italianas:

a) Lionardo Dati, *Sfera* (Londres, Brit. Mus., MS. Add. 23329, fol. 5 r.; Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 721; Cod. Vat. Chis., M. VII. 148, fol. 12 r.):

«Malinconia è di tucte peggiore,
palidi et magri son sanza letitia
color chabbondan in cotale homore,
disposti a tucte larte dauaritia
et a molti pensieri sempre hanno il core,
son solitari e di poca amicitia,
quartane so le febbri malinconiche,
che piu che tucte l'altre sono croniche».

b) F. Giovanni M. Tolosani, La Nuova Sfera, Florencia 1514:

«Il maninconico è freddo ed asciutto
Come la terra, e sempre ha il core amaro,
Resta pallido e magro e par distrutto
Ed è tenace, cupido ed avaro:
E vive in pianto, pena, doglia e lutto,
Ed a sua infermita non è riparo:
E solitario e pare un uom monastico,
Senz'amicizia, ed ha ingegno fantástico».

Estos textos fueron reimpresos juntos, Florencia 1859. Véase también la canción de Carnaval publicada por Ernst Stemmann (*Das Geheimnis der Medicigräber Michel Angelos*, Leipzig 1906, pág. 79):

«Il quarto loco den Maninconia
A cui Saturno eccelso è conjugato.
La terra in compagnia
Coll' Autunno Natura gli ha dato:
Chi è di sua Signoria,
Son magri, avari, timidi e sdegnosi,
Pallidi, solitar, gravi e pensosi». <<

[149] Everhard von Wampen, *Spiegel der Natur*, ed. Erik Björkman, Upsala Universitets Arsskrift, Uppsala 1902, pág. 12. <<

[150] Así dice la leyenda del pliego de Zurich reproducido en nuestra figura 81:

«Gott hat gegeben vngehure
mir melancholicus eyn nature
glich der erden kalt vnd druge
ertuar haut swartz vnd ungefuge
karch hessig girich vnd bose
unmudig falsch lois vnd blode
Ich enachten eren noch frowen hulde
Saturnus vnd herbst habent die schulde».

En el manuscrito de Munich, Clm. 4394, que muestra las cuatro complexiones como jinetes (como nuestra figura 84), los distintos temperamentos no están subordinados a los planetas, sino únicamente los signos zodiacales de Aries, Tauro y Virgo (análogamente, entre otros, en el MS. lat. 14068 de la Bibl. Nationale, que data de 1450 aproximadamente). <<

[151] *Teutscher Kalender*, Augsburgo 1495 (H. Schönsperger), fol. g.5 r.-v. La mención de Marte y el Sol en lugar de Saturno como planetas del melancólico puede ser fruto de un error de interpretación. Entre otros textos de este tipo cabe mencionar: 1) las partes correspondientes del anual *Königspergerschen Kalender*, cuyo origen, según Giehlow, se puede rastrear en forma manuscrita hasta 1471 (Viena, Nationalbibliothek, MS. 5486, Giehlow (1903), pág. 32); 2) el muy semejante *In diesem biechlein wirt erfunden von complexion der menschen…*, Augsburgo, H. Schönsperger, 1512, cap. II, fol. a. 3 v. («Melancolici seind kalt vnnd trucken gleich der Erden vnd dem herbst. vnnd ist die vnedelst complexion. Welicher mensch der natur <ist>, ist karg, geytzig, traurig, aschenfar, träg, vntrew, forchtsam, böszbegierig, eerliche ding nit liebhabend, blöd seinn, vnweiss, hertflaisch, trinckt vil vnnd iszt wenig, mag nit vil vnkeusch sein, hatt ain bösen magen»); aproximadamente lo mismo en inglés, Oxford, Bodl., MS. Ashmol. 396, fol. 90 r.-v. (la melancolía como «la peor complexión de todas»); y, finalmente, 3) el muchas veces reimpreso *Compost et kalendrier des bergiers*, París 1493, fol. 12 v. («Le melencolique a nature de terre sec et froit; si est triste, pesant, conuoitcux, eschers, mesdisant, suspicionneux, malicieux, paresseux. A vin de porceau cest a dire quant a bien beu ne quiert qua dormir ou sommeiller. Naturellement ayme robe de noire couleur»), traducido palabra por palabra en el *Calendar of Shepherdes*, París 1503 (ed. H. O. Sommer, Londres 1892, fol. K7 r.). El Clm. 4394 repite, *inter alia*, los versos salernitanos, mientras que el pliego correspondiente a sus ilustraciones en el Museo de Gotha (nuestra figura 84) contiene los versos siguientes:

«Dabey kent mclancolicus
Vnd der hat kainen lust alsus;
Vor zeytlich sorg zu kainer freud

Mit seinem gut mag er nit geud;
Klainhait von silber vnd das golt
Vnd schon geticht, das hat er holt.
Darzu ist er neydig vnd kargk
Vnd geitzikait er nye verbargk,
Doch ist er dcchtig vnd auch weys,
Wie er sein sach it furt zu preys.
Der erden art sagt sein natur
Vnd plod ist er, ein plaich figur.
Gros lieb hat er zu schatz vnd kunst,
Wem er das givt des hat er gunst.
Trucken vnd kalt ist sein natur,
Er ist gern allein in seiner maur,
Vnd ist sorckfeltig seines guts,
Darumb ist er eins schwern mutz.
Sein harm der ist rot gefar
Sagen die maister vns für war».

El hecho de que al melancólico se le atribuya unas veces indiferencia hacia el dormir, y otras, en cambio, afición a dormir mucho, tiene sus orígenes médicos en la función dual atribuida a la bilis negra con respecto al sueño y la vigilia (cf. Constantino Africano, *Opera*, vol. I, pág. 288: «Cholera autem nigra in actione sua duplex est circa somnum et vigilias. Quae enim dominatur essentialiter, cerebrum deprimens, ex fumi multitudine nimium facit dormire. Quod si cum suis qualitatibus faciat, vel cum qualitate faciet fere incensa, unde naturaliter fit nigra, vel cum iam fere incensa. Nigra autem naturali ter somnum facit. Fere incensa qualitas fecit vigilias, quia pungit cerebrum et desiccat»). Así, Eobanus Hesse (*Fa-*

rragines, Schwäb. Hall 1539, vol. II, fol. 82 v.) escribe, en total concordancia con los textos de los calendarios:

«Anxius et niger est, timet omnia tristia, dormit,

Mole sua bilis quem nimis atra premit».

(Es atormentado y sombrío, teme todas las tristezas, duerme, aquel a quien oprime un exceso de bilis negra]. Al mismo tiempo, esta existencia de contrarios expresa la polaridad inherente a la melancolía. <<

[152] Matfre Ermengaud, *Le Breviari d'Amor*, ed. G. Azaïs, Béziers 1862, versos 7779-7854. El poeta (casi como en la doctrina del autocontrol de Aristóteles, véase supra, pág. 58, nota 75) considera la avaricia y la irritabilidad relativamente más perdonables en el melancólico que en el sanguíneo, aunque mantiene que también el primero puede controlar sus pasiones mediante el ejercicio de su libre albedrío:

v. 7836

«Que non es tan grans lo peccatz

D'un home malincolios,

Si es avars o es iros,

Que d'un sanguini seria;…».

v. 7852

«Pero excusatz non es ges,

Quar Dieus a dat poder e sen

De restrenger lo movemen». <<

[153] 153 Véase supra, págs. 90 y s. (texto). Como es bien sabido, Alberto Magno trata de la doctrina de los temperamentos (*Liber de animalibus*, ed. H. Stadler, Münster i. W. 1916-20, vol. II, pág. 1304, §§ 59 y ss.) como una ley universal que gobierna a hombres y bestias, de modo que sus observaciones se aplican siempre a ciertas clases de animales y a ciertos tipos humanos (razón por la cual atribuye una gran

influencia a la calidad de la sangre). Aquí se puede ver una síntesis de la idea abarcadora de la naturaleza en Aristóteles y la doctrina «zoológica» de los temperamentos situada en primer plano por Guillermo de Conques. También en lo que se refiere a la fisonomía (alto o bajo, gordo o flaco) las características de Alberto se corresponden exactamente con las afirmaciones de Guillermo de Conques citadas supra, págs. 117 y ss. (texto). <<

[154] Nicolás de Cusa, *Opera*, París 1514, vol. III, fol. 75 v.: «Debet itaque citharoedus rex esse, et qui bene sciat… concordiam observare… nec nimis nec minus extendere, ut communis concordan tia per omnium harmoniam resonet. Sit itaque cura imperatori, ut recte ad modum experti medici corpus in sanitate servet, ut vitalis spiritus recte per proportionabile medium sibi iungi possit. Nam dum viderit aliquam ex quattuor complexionibus excedere a temperamento vel deficere, et propterea corpus distemperatum, vel propter abundantem avaritiosam melancoliam, quae pestes in corpus seminavit varias, usuram, fraudes, deceptiones, furta, rapinas et omnes eas artes, quibus absque labore cum quadam calliditate deceptoria divitiae magnae quaeruntur, quod absque laesione Reipublicae fieri nequit, vel si ex colericis dissidiis, bellis, discisionibus et divisionibus, aut sanguineis pompositatibus, luxuriis, comcssationibus et similibus, aut flegmaticis acediositatibus in cunctis bonis operibus, et lucrandi victus causa, et ob patriae tutelam laboribus corpus torpescere, febrescere, tumescere vel exinaniri: quaerat medelam et audiat libros et consilia peritissimorum quorundam Reipublicae medicorum. Receptam conficiat, tentet per gustum, visum, et odoratum… <<

[155] Anónimo, *Conservandae sanitatis praecepta saluberrima*, Francfort 1559, fol. 248. <<

[156] Las observaciones de Quintiliano acerca de los efectos favorables del silencio y la soledad sobre el trabajo mental (*Inst. Or.*, X, 3, 22 y ss.) se han citado con frecuencia a este respecto. <<

[157] Cf., entre muchos otros ejemplos: Levinus Lemnius, *De habitu et constitutione corporis quam Graeci* κράσιν, *triviales complexionem vocant*, Amberes 1561, y T. Walkington, *The Optick Glasse of Humors*, Londres 1607. <<

[158] *Elementa philosophiae practicae*, editio novissima auctior et correctior, Halle 1727, cap. II, sec. III, §§ 9-14, págs. 66-68. <<

[159] J. H. Becker, *Kurtzer doch gründlicher Unterricht von den Temperamenten*, Bremen 1739. <<

[160] *Neu-verbesserte Lehre von den Temperamenten*, traducido por G. H. Ulau, Leipzig 1716; nueva edición aumentada, Leipzig 1734. <<

[161] J. W. Appelius, *Historisch-moralischer Entwurff der Temperamenten*, 2.ª ed., 1737. <<

[162] Véase infra, págs. 245 y ss. (texto). <<

[163] Generalmente por este orden: Phlegma, Sanguis, Cholera rubra, Melancholia (y, posiblemente, de nuevo Phlegma). También Casanova, a la edad de setenta y dos años, escribe en el prólogo a sus *Memorias*: «Yo he tenido todos los temperamentos, uno tras otro: el flemático en la infancia, el sanguíneo en la juventud, y más tarde el colérico; y ahora tengo el melancólico, que probablemente ya no me abandonará».

Incluso sobrevivió una dieta para los distintos temperamentos en las revistas de belleza y moda de comienzos del siglo XIX, sobre lo cual escribió Erica Strauss en *Querschnitt*, septiembre de 1928. <<

[164] Parte II, págs. 27 y ss. de la segunda edición, Königsberg 1766; *Werke*, ed. E. Cassirer, vol. I). Berlín 1912, págs. 258-64. <<

[165] Con esto cf. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín 1928, pág. 141. <<

[166] Kant describe también los conocidos aspectos más oscuros del temperamento melancólico, totalmente de acuerdo con la tradición. Él los considera «formas degeneradas» y los disocia de lo que para él son las características esencialmente significativas. <<

[1] Así dice en la leyenda rimada (citada supra, pág. 130 del texto) de la xilografía de nuestra figura 81. <<

[2] Cf. también el portugués «soturno», oscuro, hostil, y el grupo de palabras de origen romance recogidas por G. Korting, *Lateinisch-romanisches Wörterbuch*, 2.ª ed., Paderborn 1901. <<

[3] Giehlow (1904), pág. 67. <<

[4] Abū Ma'šār, en efecto, cita ocasionalmente a Apolonio a propósito de esto: «De saporibus. Secundum Appollinem [!] humiditas in natura sua est suavis saporis, siccitas vero amari» (del manuscrito citado en la nota siguiente, fol. 32 v.). La traducción latina del llamado Apolonio en París, Bibl. Nat., MS. lat. 13951 sí contiene esta afirmación (cf. fol. 15 r. y fol. 27 r.), pero no hemos podido encontrar allí la teoría del espectro planetario. Sobre Apolonio véase J. Ruska, *Tabula Smaragdina* (Heidelberger Akten der v. Portheim-Stiftung, XVI), Heidelberg 1926, passim; sobre teorías del espectro planetario cf. BBG, 44 y s. <<

[5] Aquí, como siempre, la traducción de Juan de Sevilla es más detallada que la del Dálmata. Citamos del manuscrito de Oxford, Corpus Christi College, No. 248, fol. 33 ra.: «Colere nigre color est fuscus, id est grisius, et eius sapor acredo. Natura quoque eius frigida sicca, proprietas vero eius est siccitas et opus eius retentio rerum; et hoc congruit nature terre et proprietati eius. Hoc est quod narraverunt ex naturis elementorum et commixtionum… Percipiuntur enim nature eorum (sc. planetarum] atque colores per concordiam caloris eorum cum colore harum IIII commixtionum, quia cuius planete colorem videmus concordare cum colore harum commixtionum, scimus quod natura eiusdem planete sit concors nature eiusdem elementi, cui ipsa commixtio concordat per naturam ac proprietatem. Et si fuerit color planete diversus a

colore IIII commixtionum, commiscemus ei, id est querimus ei [33 rb.] complexionem et ponemus natura [!] eius, secundum quod congruit eius colori, dum sit commixtio. Dixerunt itaque, cum sit color < colere > nigre fuscus et niger, natura quoque eius ut natura terre frigida et sicca. Color uero Saturni est fuscus et niger; novimus quod esset ei concors per naturam frigoris et siccitatis et per proprietatem eius atque opus…; colorem colere rufe similem colori ignis… colorque Martis similis colori eorum… natura eius [sc. Solis} sit calida sicca, quemadmodum indicauimus de natura Martis… propter croceum colorem, qui est in ea [sc. Venere], qui est similis colori colere rufe, retulimus eam ad calorem, et ob albedinem… assimilatur colori flegmatis… natura Iouis sit calida húmida temperata et hoc congruit nature sanguinis et aeris;… quod natura lune sit frigida húmida, et hoc congruit nature flegmatis…». <<

[6] La traducción latina que hizo Juan de Sevilla de Abū Ma'šār, que en general es más fiel que la de Hermann el Dálmata, difiere de ésta en introducir la palabra «melancholica» en la descripción de la naturaleza de Saturno, pero esta interpretación, aunque comprensible para el siglo XII, no está justifica da por el texto árabe original. Abu Bakr (*Albubatris Liber Genethliacus*, Nuremberg 1540; cf. George Sarton, *Introduction to the History of Science*, vol. I, Baltimore 1927, pág. 603), que floreció probable mente en el tercer cuarto del siglo IX, era tan poco partidario como Abū Ma'šār de la correlación sistemática de los humores con los planetas. <<

[7] «Alkyndus», Oxford, Bodl., MS. Ashm. 369, fol. 86 rb.: «Super omnem item horam… circulas quadripartite secernitur… prima ab horientis gradu ad celi medium nascens, sanguinea, uernalis et mascula dicitur. Secunda quidem pars a celi medio ad occidentis gradum crescens, ignea, estivalis, co-

lérica atqua feminea. Tercius quidem quadrans a VII. gradu ad quartum procensus [!]… melancolicus, decrepitus et masculus et autumnalis. Quartus autem quadrans spacium a quarto in orientem optinens, senilis, flegmaticus, finiens, hyemalis, femineus existit». <<

[8] Oxford, Bodl., MS. Digby 159, fol. 5 v.: «Nunquam enim ipsum sperma in orificium descendit matricis, nec planta terre inseritur, nisi iuxta ipsius stelle ortus [suprascr. uel ascensus] vel naturam, que ipsius hore temperanciam et proprietatem deo cooperante vendicauit. Nam quociens in prima trium diurnalium horarum et sub vernali signo sperma matrici commendatur et sub stellarum eiusdem generis ac proprietatis de trigono vel opposicione ad ipsum respectu nascitur vir precipue sub Veneris potencia, in propria lege summus ac excellens, honeste forme, omni utilitate despecta, risibus, iocis deditus et ocio incestus [!]. Cuius tandem natura mens atque uoluntas et operacio, ad eius complexionis et temperantie modum necessario referuntur. Cuius enim conceptus sive plantatio in sequentibus tribus horis et sub signis igneis, sub Martis precipue potestate facta erit, dum stelle (prout supradictum est) ipsum respiciant, nascetur vir collericus, audax, strenuus, promtus, impacabilis [fol. 6 r.] iracundie: Huius rursum doctrinam, naturam, salutem, morbum, animos atque negocia Marti necessario similari oportet. Si vero in his, que secuntur, tribus quid conceptum uel plantatum sit, sub Saturni potissimum potestate et in signo terreo, melancolicus erit, corpulentus, iracundus, fraudulentus deoque in actibus suis contrarius. Sicque color, natura, salus atque infirmitas, animus et operario ab eiusdem ordine non recedunt. In reliquis demum tribus, que videlicet diem terminant, plantacio sive conceptio facta maxi me luna dominante et signo aquatico magnum, carneum, corpulentum exibent atque flegmaticum. Sed et color ac natura, salus atque egritu-

do, et quicquid ex eo est ad lune temperantiam necessario accedunt… Deus enim sub prime creacionis ortu, dum ea indissolubili nature nexu attributo ad esse produxit, VII stellarum [Glossa: id est planetarum] atque XII signorum [Glossa: id est signorum] nature ac proprietati omni similitudine relata placuit subiugari… [fol. 6 v.] bonum porro atque malum, laudem, vituperium, fortunam utramque, sponsalicia, sobolem filiorum, servos, itinera, que mortis sit occasio, legem, colores, naturas, operationes, humores IIII —sanguinem dico, melancoliam, coieram et flegma— et quicquid ex his procreatur, mundane molis conditor deus VII planetarum et signorum XII nature sua providencia naturaliter subdidit». <<

[9] Así en la versión de F. Dieterici, *Die Anthropologie der Araber*, Leipzig 1871, pág. 61; en térmi nos muy semejantes en el mismo autor, *Die philosophie der Araber im 10. Jahrhundert*, parte II (*Mikrokosmos*), Leipzig 1879, pág. 74. Hay conexiones correspondientes entre Júpiter y el hígado, del cual fluye la sangre armonizando todos los elementos del cuerpo; entre Marte y la bilis amarilla, la Luna y los pulmones, Mercurio y el cerebro, el Sol y el corazón. Venus y el estómago. <<

[10] 50 En las impresiones de Alcabitius de 1485, 1491 y 1521 aparece «flegma» impreso por error como «falsa». Abenragel. que escribió en la primera mitad del siglo XI (Albohazen Haly filius Abenragelis, *Preclarissimus liber completus in judiciis astrorum*, Venecia 1503, fol. 3 v.) menciona únicamente (describiendo la naturaleza de Saturno): «Assimilatur melancolie que gubernatur de omnibus humoribus et nullus de ea». La inclusión expresa de la flema, necesaria para completar la clasificación, se encuentra también en un tratado bizantino basado en una fuente persa o árabe de fecha desconocida; cf. *Cat. astr. Gr.*, vol. VII, pág. 96; aquí, sin embargo,

la flema no pertenece sólo a Venus, sino también a la Luna. En fuentes occidentales (cf. infra, texto, págs. 192 y ss.) esta clasificación completa es la norma más que la excepción. <<

[11] Leiden, Biblioteca de la Universidad, Cod. or. 47, fol. 255 r. <<

[12] Oxford, Bodl., MS. Marsh 663, fol. 16 r. <<

[13] Cf. infra, texto, págs. 152 y s. Hay un cuadro muy instructivo y detallado de los atributos de Saturno según los escritores antiguos en G. Seyffarth, *Beiträge zur Kenntnis der Literatur… des alten Agypten*, vol. II. Leipzig 1833, págs. 58-60. <<

[14] Sobre la técnica de leer las estrellas cf. BBG, *Sternglaube*, págs. 58 y ss. <<

[15] Cf., p. ej., H. Ritter, «Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. 1 (1921-22), págs. 94 y ss., y A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1932, vol. II, págs. 459 y ss. <<

[16] Sobre esto y lo siguiente cf. los artículos «Saturn», «Kronos» y «Planeten» en W. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1890-97, y en Pauly-Wissowa. La sugerencia de U. von Wilamowitz-Mollendorff de que la figura de Kronos sea una especie de hipostatización del epíteto homérico de Zeus, Κρονίδης («Kronos und die Titanen», en *Sitzungsberichte der Preussischen Akademic der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse*, IV (1929), págs. 35 y ss.), ha encontrado escaso apoyo. <<

[17] *Ilíada*, IV, 59; V, 721; Hesíodo, *Teogonía*, verso 168, etc. <<

[18] L. Deubner, *Attische Feste*, Berlín 1932, págs. 152 y ss. <<

[19] Hesíodo, *Los trabajos y los días*, versos 111 y ss. De ahí que Kronos aparezca en la comedia como señor de Utopía (Cratino, Πλοῦτοι, según Ateneo, *Deipnosophistae*, 267 e). Filón menciona τὸν παρὰ ποιηταῖς ἀναγραφέντα Κρονικὸν βίον un tanto en el sentido de «dicha» (*Legatio ad Caium*, 13, en *Opera*, ed. L. Cohn y P. Wendland, vol. VI, Berlín 1915, pág. 158, 3). <<

[20] Hesíodo, *Los trabajos y los días*, adición al verso 169. Píndaro, *Olímpicas*, 2, 68 y ss. Cf. U. von Wilamowitz-Mollendorff, op. cit., pág. 36. <<

[21] Según Macrobio, *Saturnalia*, I, 7, 25, los cirenaicos veneraban a Kronos (Cronus) como «fructuum repertorem». <<

[22] Cf., p. ej., Diodoro Sículo, *Bibliotheca*, III, 61: Johannes Lydus, *De mensibus*, ed. R. Wuensch, Leipzig 1898, págs. 170, 6 y ss. <<

[23] *Ilíada*, VIII, 479. <<

[24] *Ilíada*, XIV, 204. <<

[25] *Ilíada*, XV, 225; XIV, 274. <<

[26] Hesíodo, *Teogonía*, versos 729 y ss. <<

[27] Esquilo, Euménides, p. ej. el verso 641. Cf. también los lazos de lana del Saturno romano (Macrobio, *Saturnalia*, I, 8, 5), y las «Saturniacae catenae» de Agustín, *Contra Faustum Manich.*, XX, 13 (Migne, P. L., vol. XLII, col. 379). <<

[28] *Ilíada*, y Hesíodo, *Teogonía*, passim. <<

[29] Hesíodo, *Teogonía*, verso 467. <<

[30] *Orphicorum Fragmenta*, Pars. post. 80, ed. O. Kern, Berlín 1922; ὁ πάντας καταπίων θεούς. Cf. Nono, *Dionisíacas*, II, verso 337: Κρόνον ὠμηστῆρα; o E. Abel (ed.), *Orphica*, Leipzig 1885, *Hymno* XIII, 3: ὅς δαπανᾶς μὲν ἅπαντα. <<

[31] Sófocles, *Andrómeda*, frag. 122. Aquí y en otros lugares Kronos representa a Moloc. <<

[32] Hesíodo, *Teogonía*, versos 161 y ss. <<

[33] Cf. Macrobio, *Saturnalia*, I, 7, 24 («vitae melioris auctor»), Dionisio de Halicarnaso, I, 38, 1 (πάσης εὐδαιμονίας δοτῆρα καὶ πληρωτήν). Sobre Saturno como guardián del erario cf. Tertuliano, *Apologetic.*, 10 (Migne, P. L., vol. 1, cols. 330 y s.), y *Thesaurus linguae latinae*, vol. 1, págs. 1055 y ss. Sobre Saturno como patrono del sistema monetario cf. Varrón, *De lingua latina*, V, 183: «Per trutinam solvi solitum: vestigium etiam nunc manet in aede Saturni, quod ea etiam nunc propter pensutam trutinam habet positam». Isidoro. *Etym.*, XVI, 18, 3: «Postea a Saturno aereus nummus inventus». <<

[34] Lactancio, *Divin. inst.*, I, 13, Migne, P. L., vol. VI, col. 188 («fugit igitur, et in Italiam navigio venit… cum errasset diu»). Sidonio Apolinar, *Carmina*, VII, 32 («profugus»). Minucio Félix, citada infra, pág. 168 (texto). <<

[35] Franz Cumont, «Les noms des planetes et l'astrolatrie chez les Grecs», en *L'Antiquité classique*, vol. IV (1935), págs. 6 y ss. Véanse también los artículos sobre los planetas citados supra (pág. 145, nota 16); BBG, *Sternglaube*, pág. 5 y passim; y A. Bouché-Leclercq, *L'astrologie grecque*, París 1899, en particular págs. 93 y ss.

[El pasaje relativo a los dioses y planetas de los babilonios, basado en lo esencial en los trabajos de Franz Cumont, requiere algunas rectificaciones. Jean Bottéro ha tenido la amabilidad de ayudarnos a corregir varios nombres y señalarnos los datos siguientes.

1) El testimonio documental más antiguo de la existencia de una astrología propiamente dicha data aproximadamente

del año 1800 a. C. En esa época la astrología no parece haber estado tan desarrollada como otras técnicas adivinatorias.

2) Los nombres de los dioses no parecen haberse aplicado a los planetas, al menos en la época histórica. La estrella Venus no era Ishtar, sino «la estrella de Ishtar» (su dominio, su símbolo o «imagen»), sin transferencia de prerrogativas divinas al astro. Es posible que los babilonios enseñaran a los griegos a relacionar los planetas con los dioses, pero no les transmitieron su astrología.

3) El «Ninib» de Cumont y de sus garantes se lee hoy «Ninurta». Este dios es mejor conocido y preside la agricultura, y sobre todo la guerra (contra los montañeses del este y el noreste); es joven y vigoroso, y por lo tanto no se parece a Kronos.

4) Saturno, o más exactamente su planeta, era conocido en Mesopotamia con el nombre de SAG.US, correspondiente al acadio *kayamânu*, que quiere decir «el fijo», «el sólido», «el constante». También se escribía, en sumerio, UDU.IDIM.SAG.UŠ: ese UDU.IDIM (en sumerio UDU, «cordero», e IDIM, «poderoso», «de talla») es el nombre genérico de los planetas; corresponde en acadio a *bibbu*, «muflón», por la movilidad, la vida errante e independiente del muflón, frente a la placidez del cordero doméstico. El nombre *kayaman* ha pasado a otras lenguas: *kijjûn* en hebreo (Amos, 5, 26), *kaiwân* en árabe. Si al astro en cuestión se le calificaba de «constante» es, al parecer, porque mostraba menos anomalías y cambios de aspecto que los otros; de ahí que se le equiparase con el Sol, e incluso se le diera el nombre de éste, llamándole a la vez «estrella de la justicia y del derecho»: el dios del Sol era el de la justicia. Saturno era la estrella del dios Ninurta, el dios guerrero arcaico que hemos citado más arriba.

5) No se sabe que en Mesopotamia hubiera planetas «buenos» ni «malos» (cf. pág. 150). La clasificación de los días en «favorables» y «desfavorables» se basa en criterios que no tienen nada que ver con la astrología, hemerológicos o menológicos (de una técnica particular de adivinación), o en creencias que en general desconocemos]. <<

[36] *Epin.*, 987b, c. Los pitagóricos del siglo v (p. ej. Filolao) parecen haber sido los primeros en establecer la equiparación con los dioses babilónicos (Cumont, *op. cit.*, pág. 8). <<

[37] Así Cicerón, *De natura deorum*, II, 119, en el caso de Marte. El primer ejemplo griego se encuentra en un papiro del 200 d. C., cuyo texto es más antiguo (Cumont, *op. cit.*, págs. 35 y 37). <<

[38] Séneca, *Naturales quaestiones*, VII, 4, 2, «natura ventosa et frigida». Cf. también Cicerón, *De natura deorum*, II, 119, según el cual el frío Saturno llena de helada escarcha las esferas más altas del universo. En ambos pasajes se subraya explícitamente que la doctrina es de origen «caldeo». <<

[39] Filolao, Diels, *Fragm.* A14: ὁ μεν γἀρ Κρόνος πᾶσαν ὑφίστησι τὴν ὑγρὰν καὶ ψύχρὰν οὐσἰων, palabra por palabra también en Servio, *Comment. in Georg.*, I, 12). Cf. Filodemo, Diels, *Doxogr. Graeci*, 546B (Κρόνον μὲν τὸν τοῦ ῥεύματος ῥόον); Platón, *Cratilo*, 402B (Rea y Kronos como ῥεύμάτων ὀνόματα); Nono, *Dionisíacas*, VI, verso 178 (Κρόνος ὅμβρον ἱἀλλων); Porfirio (en relación con la etimología Κρόνος-κρουνός) en *Schol. Homer.*, O 21. Sobre el mar como Κρόνου δάκρυον entre los pitagóricos cf. Porfirio, *Vida de Pitágoras*, § 41, y los pasajes paralelos que se dan en las notas. <<

[40] Cf. Plinio, *Nat. Hist.*, II, 106: Saturno trae lluvias cuando pasa de un signo zodiacal al siguiente. Ptolomeo, *Te-*

trabiblos, III (περὶ μορφῆς), Basilea 1553, págs. 142 y ss.: Saturno produce hombres de disposición fría y húmeda cuando está en el este, fría y seca cuando está en el oeste. Los astrólogos posteriores no encontraron incomprensible esta contradicción húmedo-seco, porque parecía concordar más o menos con las dos «casas» de Saturno, Capricornio y Acuario. <<

[41] Así K. Reinhardt, *Kosmos und Sympathie*, Munich 1926, págs. 343 y ss., en particular págs. 345 y ss. <<

[42] Séneca, *De ira*, II, 19: «Refert quantum quisque humidi in se calidique contineat: cuius in illo clementi portio praevalebit, inde mores erunt». <<

[43] Nótese la referencia estoica a la *Ilíada*, VI, 488: Μοῖραν δ' οὔτινά φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν. Cf. *Stoicorum veterum fragmenta*, ed. J. von Arnim, vol. II, Leipzig 1923, frag. 925. <<

[44] La «physica ratio» de los mitos antiguos en Cleantes y Crisipo. Cf. Arnim (ed.), *op. cit.*, frags. 528 y ss. y 1008 y ss. En estos textos los estoicos identificaban a Kronos con Crono (de ahí «Saturnus quod saturaretur annis»). Devora a sus hijos como el Tiempo, que genera las edades y luego las devora, y está encadenado por Júpiter para que la carrera del tiempo no sea inconmensurable, sino que esté «limitada» por el curso de los astros. Cicerón, *De natura deorum*, II, 64; Arnim (ed.), *op. cit.*, frag. 1091. La otra interpretación aceptada por Varrón (transmitida por Agustín, *De Civitate Dei*, VI, 8 y VII, 19) toma la palabra «sata» como derivación del nombre de Saturno; él devora a sus hijos lo mismo que la tierra devora las semillas que ella misma genera, y en lugar del Zeus niño se le dio a comer un terrón, porque antes de que se inventara el arado se arrojaban terrones sobre las semillas de trigo. <<

[45] Cf. P. Schnabel, *Berossos und die babylonisch-hellenistische Literatur*, Leipzig 1923. La gran influencia de Beroso, y el prestigio de que disfrutó a lo largo de la Antigüedad, se pueden ver en Plinio (*Nat. hist.*, VII, 123) y Flavio Josefo (*Contra Apionem*, 1, § 129) («Testimonia#, Schnabel, *op. cit.*, pág. 250). Según Plinio, los atenienses llegaron a erigir a Beroso una estatua que tenía la lengua dorada, por sus maravillosas profecías. <<

[46] Sobre la astrología de las constelaciones y «decanatos» cf. F. Boll, *Sphaera*, Leipzig 1903, v W. Gundel, *Dekane und Dekan-Sternbilder* (Studien der Bibliothek Warburg, XIX, 1936). <<

[47] Cicerón, *De divinatione*, I, 85; Plutarco, *De Iside et Osiride*, 18. En la poesía se encuentran estos pasajes correspondientes: Horacio, *Odas*, II, 17 («Te Iovis impio tutela / Saturno refulgens / Eripuit volucrisque fati / Tardavit alas…»); Tibulo, I, 3, 17 («sacra dies Saturni» como día malo para viajar); Ovidio, *Ibis*, versos 209 y ss. («Te fera nec quicquam placidum spondentia Martis / Sidera presserunt falciferique senis»); Juvenal, *Sat.*, VI, 569 («quid sidus triste minetur / Saturni…»); Propercio, IV, 1, 83 («… Felicesque Jovis stellas Martisque rapaces / Et grave Saturni sidus»); Lucano, *Bellum civile*, I, 651 («Summo si frigida caelo / Stella nocens nigros Saturni accenderet ignis»). También *Schol. in Luc.*, I, 660. En el calendario de Filocalus de 354, el martes y el sábado aparecen como «dies nefasti», el jueves y el viernes como días afortunados y el resto como neutros («communes»). <<

[48] Cf., por ejemplo, el pasaje de Lucano citado en la nota anterior, donde se encuentra «frigida» al lado de «nocens». Más tarde hallaremos la frialdad de Saturno (así como su se-

quedad) literalmente calificada de «qualitas mortifera» (véase infra, pág. 191, texto). <<

[49] Manilio, *Astronomica*, II, versos 929 y ss.:

«At qua subsidit converso cardine mundus
fundamenta tenens adversum et suspicit orbem
ac media sub nocte iacet, Saturnus in illa
parte suas agitat vires, deiectus et ipse
imperio quondam mundi solioque deorum,
et pater in patrios exercet numina casus
fortunamque senum; priva est tutela duorum,
[nascentum atque patrum, quae tali condita pars est].
asper erit templis titulus, quem Graecia fecit
daemonium, signatque suas pro nomine uires». <<

[50] Vettius Valens, *Anthologiarum libri*, ed. W. Kroll, Berlín 1908, pág. 2: < ὁ > δὲ τοῦ Κρόνου ποιεῖ μὲν τοὺς ὑπ' αὐτὸν γεννωμένους μικρολόγους, βασκάνους, πολυμερίμνους, ἑαυτοὺς καταῤῥίπτοντας, μονοτρόπους, τυφώδεις, ἀποκρύπτοντας τὴν δολιότητα, αὐστηρούς, κατανενευκότας, ὑποκρινομένην τὴν ὅρασιν ἔχοντας, αὐχμηρούς, μελανοείμονας, προσαιτητικούς, καταστύγνους, κακοπάθεῖς, πλαστικούς [léase: πλευστικούς], πάρυγρα πράσσοντας. ποιεῖ δὲ καὶ ταπεινότητας, νωχελίας, ἀπραξίας, ἐγκοπάς τῶν πρασσομένων, πολυχρονίους δίκας, ἀνασκευάς πραγμάτων, κρυβάς, συνοχάς, δεσμά, πένθη, καταιτιασμούς, δάκρυα, ὀρφανίας, αιχμαλωσίας, ἐκθέσεις γεηπόνους δέ καὶ γεω ργούς ποιεί διά τό τής γης αὐτὸν κυριεύ ειν, μισθω τός τε κτημάτων καὶ τυλώνας καὶ βίαιους πράξεις ἀποτελεῖ, δόξας περιποιεῖ μεγάλας καὶ τάξεις ἐπισήμους καὶ

ἐπιτροπείας καὶ ἀλλοτρίων διοικητὰς καὶ ἀλλοτρίων τέκνων πατέρας. οὐσίας, δὲ κυριεύει μολύβδου, ξύλων καὶ λίθων τῶν δὲ τοῦ σώματος μελῶν κυριεύει σκελῶν, γονάτων, νεύρων ἰχώρων, φλέγματος, κύστεως, νεφρῶν καὶ τῶν ἐντὸς ἀποκρύφων. σινῶν δὲ δηλωτικὸς ὅσα συνίσταται ἐκ ψύξεως καὶ ὑγρότητος, οἷον ὑδρωπικῶν, νεύρων ἀλγηδόνων, ποδάγρας, βηχός, δυσεντερίας, κηλῶν σπασμῶν, παθών δὲ δαιμονισμού, κιναιδίας, ἀκαθαρσίας. ποιεί δὲ καὶ ἀγάμους καὶ χηρείας, ὀρφανίας, ἀτεκνίας. τοὺς δὲ θανάτους ἀποτελεί βίαίους ἐν ὕδατι ἢ δι' ἀγχόνης ἢ δεσμών ἢ δυσεντερίας. ποιεί δὲ καὶ πτώσεις ἐπὶ στόμα. ἐστὶ δὲ Νεμέσεως ἀστὴρ καὶ τῆς ἡμερινῆς αἱρέσεως, τῇ μὲν χρόη καστορίζων, τῇ δὲ γεύσει στυφός. <<

[51] Sobre la amplia difusión de la astrología de Vettius Valens véase Kroll (ed.), *op. cit.*, pág. VII y ss. <<

[52] La adscripción a Saturno de las partes más firmes del cuerpo humano (huesos, tendones, rodillas, etc.) obedecía sin duda a la naturaleza «terrosa» de aquél: el paralelo entre la tierra y el cuerpo humano (la tierra como carne, el agua como sangre, etc.), que se encuentra todavía en Nicolás de Cusa y Leonardo da Vinci, se remonta al pensamiento oriental y clásico (cf. R. Reitzenstein y H. H. Schaeder, *Aus Iran und Griechenland* (Studien der Bibliothek Warburg, VII), Leipzig 1926, págs. 136 y ss.; Saxl, *Verzeichnis*, vol. II, págs. 40 y ss.; cf. también Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruselas 1935, págs. 7 y 60, donde, sin embargo, se omite la evidencia de la alta Edad Media, p. ej. Honorio de Autun e Hildegarda de Bingen). Sobre el conjunto cf. R. Klibansky

(ed.) en Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*, II, 13, Leipzig 1932, pág. 111 (lista de fuentes). <<

[53] Del pasaje paralelo de Rhetorius (*Cat. astr. Gr.*, vol. VII, pág. 215) se deduce claramente que en Vettius Valens hay que leer πλευστικούς en lugar de πλαστικούς. <<

[54] Véase supra, pág. 148 (texto). <<

[55] Véase supra, págs. 76 y ss. (texto). <<

[56] Cf. también representaciones de Saturno como la de nuestra figura 10. <<

[57] Por supuesto, los astrólogos atribuyen a los hijos de Capricornio, que es la casa de Saturno, las mismas cualidades que a los hijos del planeta. Así, se los describe (*Cat. astr. Gr.*, vol. X, págs. 238 y ss.) como πολλὰ μοχθήσας, γυνὴ μικρὴ; Hefestión, II, 2 (*Cat. astr. Gr.*, vol. VIII, 2, pág. 59) da μικροφυεῖς κάτω κύπτοντας, etc. Especialmente claras son las conexiones que aparecen en Vettius Valens, *Anthologiarum libri*, I, 2, ed. W. Kroll, Berlín 1908, pág. 11. <<

[58] Véanse los pasajes citados supra, págs. 80 y ss., en particular R. Forster, *Script. phys. gr. et lat.*, I págs. 32-36. <<

[59] Véase supra, págs. 66 y ss. (texto). <<

[60] Véase supra, págs. 58 y ss. (texto). <<

[61] *Aetna*, II, 244 (ed. S. Sudhaus, Leipzig 1898, pág. 18). <<

[62] *Cat. astr. Gr.*, vol. IV, pág. 105. <<

[63] Véase supra, pág. 41 (texto). <<

[64] *Cat. astr. Gr.*, vol. VII, pág. 215. Cf. también *Cat. astr. Gr.*, vol. VII, pág. 96: μοναχικὸν σχῆμα καὶ ἐρημικὸς βίος. <<

[65] Ptolomeo, *Tetrabiblos*, III (Basilea 1553, pág. 158). En una obra iatromatemática titulada *Liber ad Ammonem* (J. L.

Ideler (ed.). *Physici et medici graeci minores*, Berlín 1841, vol. I, pág. 389), a los pacientes que enferman bajo Saturno (y, también hay que decirlo, bajo Mercurio) se les da una prognosis algunos de cuyos síntomas son literalmente los de la melancolía: Οἱ μὲν γὰρ ὑπό ħ ☿ καὶ κατακλινόμενοι, νωχελεῖς ἔσονται καὶ δυσκίνητοι (καὶ ἀναλγεῖς) τοῖς τε ἄρθροις καὶ παντί τῷ σώματι ἀπὸ ψύξεων καὶ ῥευματισμοῦ κατὰ μικρὸν ἐμφαίνοντος τὴν νόσον καὶ βραδέως διεγειρόμενοι μικρόφωνοί τε καὶ δεδιότες καὶ φοβούμενοι καὶ ἑαυτοὺς θάλποντες τοῖς ἱματίοις καὶ τὸ φῶς φεύγοντες καὶ πυκνῶς ἀναστενάζοντες καὶ βραδέως ἀναπνέοντες καὶ μικρόσφυγμοι καὶ τὴν βοήθειαν θερμασίαν ἔχοντες, καὶ διὰ τῶν σφυγμῶν δεικνύμενοι ἐνδεεῖς καὶ ἄτονοι καὶ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ σώματος κατεψυγμένοι. χρῆσθαι οὖν ἐπί τούτων δεῖ τοῖς θερμαίνουσι καὶ ἀναχαλῶσιν ἑστεγνωμένως. <<

[66] Así Ptolomeo, *Tetrabiblos*, III (Basilea 1553, pág. 148) = *Apotelesmata*, ed. cit., pág. 148). Esta clasificación sufrió fluctuaciones notables; cf., p. ej., la obra atribuida a Porfirio, *Introductio in Ptolemaei opus de effectibus astrorum*, Basilea 1559, pág. 198: «Saturnus ex interioribus phlegmaticum humorem, tussim et solutionem intestinorum». Entre las dolencias peligrosas causadas por Saturno se ponían los trastornos del bazo, así como los vértigos, la fiebre lenta y otras enfermedades graves debidas al frío (Ptolomeo, *Tetrabiblos*, IV, Basilea 1553, pág,. 198). <<

[67] Por cierto que el predicado de «mal olor» (generalmente calificado de «foetidus», y que Guido Bonatti —citado infra, pág. 193, texto— especifica como «olor cabruno») tiene

también una base mítica; en Roma hubo un «Saturnus Stercutius» o «Sterculius» que era el dios del estiércol (cf. Macrobio, *Saturnalia*, I, 7, 25, y W. H. Roscher, *Ausführlidtes Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884, s. v. «Saturnus», col. 428). <<

[68] Por ejemplo, según la doctrina de las doce «casas», en la sexta casa Saturno causaba ἐξ υγρῶν καὶ ψυγμῶν καὶ μελαίνης χολῆς... τὸ σῖνος κτλ. (Rhetorius, en *Cat. astr. Gr.*, vol. VIII, 4, pág. 155). Según Vettius Valens (*Anthologiarum libri*, ed. W. Kroll, Berlín 1908, pág. 17), los «termini» de Escorpio pertenecían a Saturno y engendraban melancólicos, así como otros tipos de hombres indeseables. Según Firmico, cuando Saturno está en un cierto punto del firmamento, y cuando la Luna, alejándose de él, entra en conjunción con Marte, Saturno genera «insanos, lunaticos, melancholicos, languidos» (Firmicus Maternus, *Matheseos libri VIII*, eds. W. Kroll y F. Skutsch, Leipzig 1897-1913. libro III, 2, 24; pág. 104, 4). Cf. también el pasaje en IV, 9, 9: pág. 211, 11, que afirma que en cierta, condiciones todavía más complicadas la influencia de Saturno contribuye a generar «melancholici, icterici, splenetici, thisici, hydropici, pleumatici, etc.». Hay una conexión evidente entre el pasaje de Firmico, III, 2 y uno de «Manetho»: (pseudo)-Manetho, *Apotelesmata*, III, 593 y ss.: «Pero cuando la cornuda Selene entra en conjunción con Helios, y Ares brilla entre los dos, y se ve con ellos a Kronos en constelación de cuatro, entonces la bilis negra, hirviendo en el pecho, confunde el entendimiento de los hombres y los lleva a la locura». <<

[69] Cf. Kuhnert en Pauly-Wissowa, s. v. «Dorotheus»; y A. Engelbrecht, *Hephaestion von Theben*, Viena 1887, págs. 29 y ss. <<

[70] *Cat. astr. Gr.*, vol. V, 3, pág. 125. La frase κωλύσεις ἔργων καὶ χολῆς μελαίνης κίνησιν ποιεῖ está enlazada por un εἶτα προστίθησιν ὅτι con seis versos de Doroteo referentes al efecto de Saturno en conjunción con Marte. Sobre este pasaje cf. J. Haeg en *Hermes*, vol. XLV (1910), págs. 315-19, y *Cat. astr. Gr.*, vol. II, págs. 159 y ss., en particular pág. 162, 3 y ss. También W. Kroll en el aparato crítico a Firmico Materno, *op. cit.*, vol. II, pág. 115. Sobre Doroteo cf. ahora V. Stegemann en *Beiträge zum Geschichte der Astrologie*, I, Heidelberg 1935. <<

[71] Véase supra, págs. 79 y ss. (texto). <<

[72] Hay que reconocer que la naturaleza dual, húmeda-seca, de Saturno hacía forzoso atribuirle sólo la crasis «fría y seca» del melancólico —ya por sí sola harto importante—, sino también la crasis «fría y húmeda» del flemático. Ptolomeo, *Tetrabiblos*, III (Basilca 1553, pág. 143 = *Apotelesmata*, ed. cit., pág. 143). <<

[73] Véase infra, págs. 183 y ss (texto). <<

[74] Cf. F. Boll, «Die Lebensalter», en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XVI (1913), págs. 117 y ss. Poco hay que añadir a su magistral tratamiento de la evolución, desde su primera aparición hasta la época moderna, de la idea de que cada una de las siete edades del hombre está regida por uno de los siete planetas, idea que tiene su mejor expresión en Ptolomeo, *Tetrabiblos*, IV (Basilea 1553, pág. 204). Cabe señalar, sin embargo, que también este sistema estaba llamado a allanar el camino para la asociación de Saturno con la melancolía, que gobernaba también la última parte de la vida de cada hombre. Asimismo, el «sexto acto» de la vida del hombre según la describe el melancólico Jaques (Boll, *op. cit.*, pág. 131) pertenece indudablemente a Saturno, y no a Júpiter, como pensó Boll. A Júpiter se le otorga el quinto acto,

mientras que la edad correspondiente al Sol se omite por demasiado semejante a la «jovial». En este contexto difícilmente se podrían interpretar las «juveniles calzas» del Pantalón en zapatillas como rudimentos del εὔσχημον característico de la edad adscrita a Júpiter, mientras que la bolsa no denota la alegre prosperidad del período «jovial» de la vida, sino las riquezas avarientas del período saturnino (cf. infra, págs. 278 y ss., texto). [Jaques en *Como gustéis*, II.vii. (Nota de la versión española)]. <<

[75] (Pseudo)-Manetho, *Apotelesmata*, IV, 15 y ss.:

«Stella, quam Phacnonta dei hominesque appellant.

Haec quando in peculiaribus suis apparet domibus,

Nascentibus mortalibus ad inspectorem horae vitae,

Locupletes ostendit & opulentia plurima potiri

Felices, & in vita etiam ad finem usque semper faciles».

Pero si Saturno luce «in non domesticis locis» (IV, 31 y ss.):

«Prorsus calamitosos facit, & cassos opibus & gloria

Indigos vitae & quotidiani victus;

Et mones tristitiae experientes, lugentes in aedibus

Facit & tristem errantemque vitam subeuntes».

Esta escisión de los efectos de Saturno en buenos y malos aparece también en escritos árabes. Cf., p. cj.t Albohali (Abū ʻAlī al-Jayyāt, que murió hacia el 835), *De iudiciis nativitatum liber*, Nuremberg 1546, tol. C3 r.: «Quando autem Saturnus fuerit dominus ascendentis, et fuerit in bono loco, liber a malis, significat magni precii hominem, profunditatem atque singularitatem consilii, et paucitatem interrogationis. At si fuerit in malo loco impeditus, significat servile, ac parvi precii ingenium, ignobi litatem animi atque versutiam». <<

[76] Así Palcluis, *Cat. astr. Gr.*, vol. V, I, pág. 189. También es digno de mención que, en una ciudad planeada según criterios astrológicos que se describe en el libro persa *Dabistān*, se dice que los «matemáticos, profetas y astrónomos», entre otros, residían en torno al templo de Saturno, y en el propio templo «se transmitían y enseñaban las ciencias» (cf. Šayj Muḥammad Fani, *Dabistān*, traducido por Francis Gladwin y F. von Dalberg, Bamberg y Würzburg 1817, pág. 52). <<

[77] *Cat. astr. Gr.*, vol. I, pág. 115. <<

[78] Así Firmico Materno, *op. cit.*, libro III, 2, págs. 97 y ss. Por cierto que los ladrones nacidos bajo Saturno son aquellos «quos in furto numquam prosper sequatur eventus». Hay un pasaje paralelo de Rhetorius en *Cat. astr. Gr.*, vol. VIII, 4, págs. 152 y ss.; Saturno en la quinta casa generaba πο-λυκτήμονας, έγγείων ἄρχοντας, θεμελίων κτίστας ἤ χωρῶν ἤ πόλεων; en la novena casa, siendo favorables otras condiciones, μύστας, ἀρχιμάγους, φιλοσόφους, τὸ μέλλον προλέγοντας, τινὰς δὲ καὶ ἐν ἱερατικαῖν ἀσχολίαις ἤ ἱερῶν προεστῶτας. Otro pasaje importante es el que se encuentra en Firmico Materno, *op. cit.*, libro IV, 19, págs. 244 y ss.: «Si Saturnus dominus geniturae fuerit effectus et sit oportune in genitura positus et ei dominium crescens Luna decreverit, faciet homines inflatos, spiritu sublevatos, honoratos bonos graves, boni consilii et quorum fides recto semper iudicio comprobetur et qui negotia omnia recti iudicii rationibus compleant, sed circa uxores et filios erunt alieno semper affectu; erum sane semoti et sibi vacantes, modicum sumentes cibum et multa potatione gaudentes. Corpore erum modici pallidi languidi, frigido ventri et qui adsidue reiectare consueverint et quos semper malignus humor inpugnet et quos intrinsecus collectus dolor adsidua ratione discruciet. Vita vero eorum em malitio-

sa laboriosa sollicita et adsiduis doloribus animi implicata, circa aquam vel in aquoso loco habentes vitae subsidium». Este pasaje (cf. también *Cat. astr. Gr.*, vol. VII, pág. 239, 20 y ss.) se repite casi palabra por palabra en Johannes Engel (Johannes Angelus, *Astrolabium planum*, Augsburgo 1488 y Venecia 1494, fol. t1 r., como señaló un lector del siglo XVI en su ejemplar de la edición veneciana, ahora en el Warburg Institute de Londres). En la *Historia Troiana* de Guido Colonna, el hecho de que Saturno previera los males con que le amenazaba su hijo todavía se fundamenta en su ser «in mathematica arte peritissimus» (cap. «De initio idolatrie», Estrasburgo 1494, fol. e5 r.). <<

[79] Sobre la etimología latina «Latium = latere» véase infra, págs. 169 y 170, texto. Sobre las expresiones griegas ἀπόκρυφα βιβλία (*Cat. astr. Gr.*, vol. I, pág. 115) y κρυβαί (Vettius Valens) véase Hesíodo, *Teogonía*, versos 729 y ss.:

ἔνθα θεοὶ Τιτῆνες ὑπὸ ξόφῳ ἠερόεντι
κεκρύφαται... <<

[80] Proclo, *Comm. in Tim.*, I, pág. 210, 19 y ss. (ed. E. Diehl, Leipzig 1903-06) y passim. Hay un pasaje muy característico en el vol. II, 268, 29 y ss.: συγχωρήσειε δ' ἄν καὶ Πλάτων καὶ ἀπὸ τῆς ἀπλανοῦς καὶ ἀπὸ τῆς πλανωμένης [sc. σφαίρας] διατείνειν τὰς σειρὰς μέχρι τῶν χθονίων... ὅπου γε καὶ τῶν ἀπολύτων ἡγεμόνων τῶν δώδεκα τὰς σειρὰς ἄνωθεν καθήλειν ἐθέλει μέχρι τῶν ἐσχάτων. <<

[81] Los fenómenos celestes se admiten, sin embargo, como «signos» del futuro (Plotino, *Enéadas*, II, 3, 7), pues aquello que en la tierra sólo se materializa de manera lenta y confusa por fuerza ha de verse en el cielo antes y con más claridad. <<

[82] Ya es de dominio común hasta qué punto estas construcciones cosmológicas afectaron a los filósofos árabes, a los místicos árabes y, al final, incluso a los magos árabes. Es particularmente característica, por ejemplo, la exposición de la doctrina neoplatónica de la emanación que se encuentra en Avicena (cf. B. Carra de Vaux, *Avicenne*, París 1900, pág. 247). Por otra parte, en otras obras, de magia sobre todo, aparece un encuentro muy interesante del neoplatonismo y la astrología, aquél considerando los dones de los planetas como puramente benéficos, ésta considerando la influencia particular de Saturno como predominantemente perjudicial. En la metafísica esencialmente neoplatónica de Picatrix, los planetas tienen el cometido de transmitir las emanaciones del νοῦς a la ὕλη, y, al hacerlo, diferenciarlas según sus naturalezas (sobre esto cf. H. Ritter, «Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. 1, 1921-22). Por lo tanto, dado que esas emanaciones son buenas por naturaleza, los planetas sólo pueden hacer bien, aunque eso no impide que Picatrix, lo mismo que los Hermanos de la Pureza (que también estaban influidos por el neoplatonismo), pinte la influencia de Saturno o de Marte como predominantemente perjudicial. Se ve que, en el fondo, el complicadísimo sistema astrológico no se podía reconciliar con las tesis esencial mente optimistas del neoplatonismo. <<

[83] Jámblico, *De mysteriis*, ed. G. Parthey, Berlín 1857, I, 18, págs. 52 y 54. La idea, que también reaparece ocasionalmente en la Edad Media, de que la influencia de los astros está condicionada no sólo por su dinamismo propio (véase infra, págs. 171, 176 y ss., texto), sino también por la naturaleza de la sustancia que la recibe, está tratada con mayor detalle en las secciones siguientes, sobre todo en relación con Saturno y Marte, cuya sublimidad metafísica contrasta con la malevolencia que les atribuyen los astrólogos. <<

[84] Véase supra, pág. 147 (texto). <<

[85] Cf. la conocida división tripartita que hace Platón de los principios, a menudo interpretada como modelo de la doctrina cristiana de la Trinidad: *Carta VI*, 323CD (auténtica) y *Carta II*, 312E (apócrifa). Sobre esto véase R. Klibansky, *Ein Proklos-Fund und seine Bedeutung*, Heidelbcrg 1929, págs. 10 y ss., en particular pág. 11, nota 1. <<

[86] Plotino, *Enéadas*, V, 1,4: Κρόνου... θεοῦ κόρον καὶ νοῦ ὄντος. <<

[87] Plotino, *Enéadas*, V, 1,7: Κρόνον μὲν θεὸν σοφώτατον πρὸ τοῦ Διὸς γενέσθαι ἅ γεννά πάλιν ἐν ἑαυτῷ ἔχειν, ἦ καὶ πλήρης καὶ νοῦς έν κόρω. <<

[88] Plotino, *Enéadas*, V, 8, 13: ὁ οὖν θεός ὁ εἷς τὸ μένειν ώσαύτως δεδεμένος καὶ συγχωρήσας τῷ παιδὶ τοῦδε τοῦ παντὸς ἄρχειν (οὐ γὰρ ἦν αὐτῷ πρὸς τρόπου τὴν ἐκεῖ ἀρχὴν ἀφέντι νεωτέραν αύτοῦ καὶ υστέραν μεθέπειν κόρον ἔχοντι τῶν καλῶν) ταῦτ' ἀφείς ἔστησέτε τὸν αύτοῦπατέρα εἰς έαυτόν καὶ μέχρις αύτοῦ πρὸς τό ἄνω... Ἀλλ' ἐπειδὴ ὁ πατὴρ αὐτῷ [sc. Zeus] μείζων ἤ κατὰ κάλλος ἦν, πρώτως αὐτὸς ἔμεινε καλός, καίτοι καλῆς καὶ τῆς ψυχῆς οὔσης, <<

[89] Platón, *Cratilo*, 396B. Es particularmente interesante la conexión κορόνους, ώς νοῦς ἄυλος καὶ καθαρός: Proclo, *Scholia in Cratylum*, ed. G. Pasquali, Leipzig 1908, pág. 59, 5; análogamente en *In theol. Platon.*, ed. A. Portus, Hamburgo 1618, V, 5, pág. 258 (y en otros lugares); lo mismo en *Schol. ad Hesiod. Erga*, verso 111 (*Poetae minores graeci*, ed. T. Gaisford, nueva ed., vol. II, Leipzig 1823, pág. 112, 20); y Eustacio, *In Iliad.*, pág. 203, 20. Cf. también Proclo, *In Tim.*, I, 34, 25 y s. (Diehl): τὸ δὲ φιλόσοφον τῷ Κρόνῳ, καθόσον ἐστὶ νοερόν καὶ ἄνεισι μέχρι τῆς

πρώτιστης αιτίας. Sobre la comprensión de la etimología griega en general, y especialmente en el *Cratilo*, cf. Max A. Warburg, *Zwei Fragen zum Kratylos*, Berlín 1929. <<

[90] Platón, *Leyes*, IV, 713C-714A; cf. también *Político*, 269A y ss. La idea de un Kronos malvado y cruel, en cambio, aparece en Platón una sola vez, en relación con una polémica general contra las ideas de los dioses que presentaban los mitos antiguos (*República*, II, 378A). <<

[91] Cf. E. Abel (ed.), *Orphica*, Leipzig 1885, XIII, 4: δεσμοὺς ἀρρήκτους ὅς ἔχεις κατ' ἀπείρονα κόσμον. <<

[92] Cf. E. Abel (ed.), *loc. cit.*; también *Orphicorum fragmenta*, ed. O. Kern, Berlín 1922, 129. <<

[93] Cf. E. Abel (ed.), *loc. cit.*: σεμνὲ προμηθεῦ; también Licofrón, *Alejandra*, verso 202: τοῦ προμάντιος Κρόνου, con escolio: πρόμαντις οὖν ὁ Κρόνος, ὁ πρὸ τοῦ δράκοντος μαντευσάμενος (pág. 84, 19, en la edición de G. Kinkel, Leipzig 1880). <<

[94] «Orfeo llama al primer principio de todos Χρόνος, es decir, casi por el mismo nombre que a Χρόνος», dice Proclo en *Scholia in Cratylum*, ed. G. Pasquali, Leipzig 1908, pág. 59, 17; la relación Χρόνος-νοῦς aparece también descrita como órfica: Damascio, *De primis principiis*, 67 (I, 146, 12.ª ed. Ruelle) = O. Kern (ed.), *Orphicorum fragmenta*, 131: εοικε δέ και Ὀρφεύς τὸν Κρόνον εἰδὼς νοῦν; y Proclo en *Schol. ad Hesiod. Erga*, verso 126 (Gaisford (ed.), *op. cit.*, pág. 121, 17): ὁ μὲν Ὀρφεὺς τού ἀργύρου γένους βασιλεύειν φησὶ τὸν Κρόνον, τούς κατὰ τὸν καθαρὸν λόγον ζώντας ἀργυρούς λέγων, ὥσπερ τοὺς κατὰ νοῦν μόνον χρυσοῦς. <<

[95] A Χρόνος, por ejemplo, se le llama τέκτω νσοφός, con lo que su concepto se aproxima al del sabio antiguo fun-

dador de una ciudad (cf. Crates, *Fragm*. 39, y los paralelos citados a este respecto por T. Kock, *Comicorum Atticorum fragmenta*, vol. I, Leipzig 1880, pág. 142). <<

[96] Macrobio, *Saturnalia*, I, 22, 8: «Saturnus ipse, qui auctor est temporum et ideo a Graecis inmutata littera Κρόνος quasi χρόνος vocatur, quid aliud nisi sol intellegendus est, cum tradatur ordo elementorum numerositate distinctus, luce patefactus, nexus aeternitate conductus, visione discretus, quae omnia actum solis ostendunt?». Sobre la relación entre Saturno y el Sol, que data de los babilonios, véase pág. 147 (texto). <<

[97] Por otra parte, los dioses no identificados con astros fueron dejados de lado o absorbidos por los dioses planetarios, perdiendo así su identidad (cf. H. Ritter, «Picatrix, ein arabisches Handbuch Hellenistischer Magie», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. I, 1921-22, pág. 101). <<

[98] Macrobio, *In somnium Scipionis*, I, 12, 13-14 (pág. 533 en la edición de F. Eyssenhardt, Leipzig 1893): «Hoc ergo primo pondere de zodiaco et lacteo ad subiectas usque sphaeras anima delapsa, dum et per illas labitur, in singulis non solum, ut iam diximus, luminosi corporis amictitur accessu, sed et singulos motus, quos in exercitio est habitura, producit:

In Saturni ratiocinationem et intelligentiam, quod λογιστικόν et θεω ρητικόν vocant:

in Iovis vim agendi, quod πρακτικόν dicitur:

in Martis animositatis ardorem, quod θυμικόν nuncupatur:

in Solis sentiendi opinandique naturam, quod αισθητικόν et φ ανταστικόν appellant:

desiderii vero motum, quod επιθυμητικόν vocatur, in Veneris:

pronuntiandi et interpretandi quae sentiat, quod ἑρμηνευτικόν dicitur, in orbe Mercurii:

φυτικόν vero, id est naturam plantandi et augendi corpora, in ingressu globi lunaris exercet».

Este texto, que, como el semejante de Proclo (*In Tim.*, I, 34, 25 y s. Diehl), resume admirablemente la doctrina neoplatónica, fue conocido durante toda la Edad Media, y su supervivencia se puede seguir (es verdad que a lo largo de una línea muy especializada) hasta los siglos XV y XVI (véase infra, texto de págs. 196 y ss., 248 y ss.). Sobre su significación con respecto a Nicolás de Cusa (*De doct. ign.*, I, 25), cf. la lista de fuentes de R. Klibansky, ed. cit., Leipzig 1932, pág. 52. <<

[99] Cf. F. Boll, «Die Lebensalter», en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, XVI (1913), págs. 125 y ss. Un pasaje indicativo del espíritu de negación radical del mundo que subyace a esta doctrina se puede encontrar, por ejemplo, en el *Corpus hermeticum*, libellus VI, 4.ª ed. W. Scott, Oxford 1924, pág. 168: ὁ γὰρ κόσμος πλήρωμά ἐστι τῆς κακίας, ὁ δὲ θεὸς τοῦ αγαθοῦ. Sobre la derivación de los siete pecados capitales, en la teología cristiana, de los dones fatales de los siete planetas, cf. T. Zielinski en *Philologus*, vol. LXIV (1905), págs. 21 y ss, W. Bousset (*Hauptprobleme der Gnosis*, Góttingen 1907, págs. 91 y ss.) se inclina a atribuir el dualismo metafísico del gnosticismo a la influencia persa, a lo cual podríamos añadir que en fuentes persas se califica a los siete planetas de «jefes del bando de Ahrimán», mientras que a los doce signos del zodíaco, en cambio, se les llama «jefes del bando de Ormuz» (cf. H. Junker, «Über iranische Quellen des hellenistischen Aionbegriffs», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1922, págs. 141 y ss.). Cf. también T. Zielinski, «Hermes und die Hermetik», en *Archiv für Religionswissenschaft*, VIII (1905), págs. 325 y ss., en particular 330 y ss. <<

[100] Servio, *Comm. in Aeneid.*, VI, 714. <<

[101] Cf. Boll, Bousset y Zielinski, loc. cit.; Zielinski, *op. cit.*, págs. 321 y ss.; F. Cumont, *After-Life in Roman Paganism*, New Haven 1922, págs. 106 y ss. <<

[102] Servio, *Comm. in Aeneid.*, XI, 51. Esta concepción físico-biológica de los dones de los planetas junto a otra más neoplatónica fue aceptada también por Isidoro (Isidoro, *Etym.*, V, 30, 8, en gran parte coincidente con Servio, pero expuesta, lo que es significativo, como «stultitia gentilium»); esta serie de Servio está reproducida palabra por palabra en el *Mythographus III* (cf. infra, texto de págs. 178 y ss.), en el capítulo sobre Mercurio (G. H. Bode, *Scriptores rerum mythicarum latini tres*, Celle 1834, pág. 217, verso 33). Por otra parte, la noción real del viaje del alma sobrevivió en muchas formas en gran número de escritos platónicos y poemas, p. ej. en Bernardo Silvestre, *De univ. mundi*, II, 3; Alano de Insulis (véase infra, págs. 190 y ss., texto), y más tarde en Matteo Palmieri (véase infra, págs. 247 y ss., texto), Cardano, Athanasius Kircher, etc. <<

[103] Véase supra, pág. 164 (texto). <<

[104] Cf. la literatura citada en la página 166, notas 101 y s. En este tipo de serie mixta (como, p. ej., en Isidoro, *De natura rerum*, ed. G. Becker, Berlín 1857, III, pág. 10; Beda, *De temporum ratione*, cap. 8 (Migne, P. L., vol. XC, cols. 328 y s.); Andalo de Negro, Brit. Mus., MS. Add. 23770, fols. 36 v.-37 r.), Saturno suele pertenecer al bando malo; otorga o significa δάκρυ, νωχελία, ψεῦδός, «merores, tristitiam, vilitatem et malum» y «tarditatem». Sólo en la Κόρη Κόσμου (T. Zielinski, «Hermes und die Hermetik», en *Archiv fur Religionswissenschaft*, VIII (1905), pág. 365) desempeña Saturno un papel bueno; en cuanto ὁ τῆς Νεμέσεως ἀστήρ, otorga al alma Δίκη y Ανάγκη. Esta excepción, a

primera vista singular, se puede explicar por la influencia de la literatura platónica, que también se detecta cn otras parres del *Corpus Hermeticum*. <<

[105] Ficino, *De v. tripl*, III, 2 (*Opera*, pág. 533): «Saturnus non facile communem significat humani generis qualitatem atque sortem, sed hominem ab aliis segregatum, divinum aut brutum, beatum aut extrema miseria pressum». Aquí la relación entre la idea neoplatónica de Saturno y la aparición de la idea moderna del genio (véase infra, texto de págs. 239 y ss.) se ve ya en las propias palabras empleadas, pues «divinus» vino a ser el calificativo típico de los modernos genios filosóficos, poéticos y (desde Miguel Angel) artísticos.

A veces el contraste inherente a la idea de Saturno aparece ya en textos más antiguos, como Hermipo, *Anonymi Christiani Hermippus de astrologia dialogus*, XIII, 86, ed. W. Kroll y F. Viereck. Leipzig 1895, pág. 19 (siglo XIV): εἴληχε μὲν ὡς εἴρηται ὁ τοῦ Κρόνου, οἷον φαντασίαν, μνήμην, ἔτι δὲ καὶ τὴν ἐναντίαν αὐτῇ λήθην καὶ γονὴν σπέρματος. Sobre Alano de Insulis véase infra, pág. 190 (texto). <<

[106] Todavía no existe una historia de la astrología medieval. De momento, cf. Wedel, *M. A. A.* <<

[107] Sin embargo Tertuliano, en *De idolatria*, 9, dice refiriéndose a la estrella que guió a los Tres Reyes que la astrología fue permitida hasta la llegada del Evangelio: «At enim scientia ista [es decir, la astrología] usque ad evangelium fuit concessa». Sobre su actitud hacia la astrología cf. F. W. C. I. Schulte, *Het Heidendom bij Tertullianus*, Nijkerk 1923, cap. 7. Isidoro, en *Etym.*, VIII, 9, 26, sigue a Tertuliano al pie de la letra (cf. Wedel, *M. A. A.*, pág. 18). <<

[108] Minucio Félix, *Octavius*, XXI, 4-7; Tertuliano, *Apologetic.*, X; Lactancio, *Divin. inst.*, I, 13, 6-8, está basado en la

cita de Virgilio (*En.*, VIII, versos 320 y ss.: véase infra, texto de la pág. 170) que más tarde tomaría Agustín. El pasaje sobre Saturno se menciona a menudo en la literatura crítica a propósito de la cuestión, discutida en numerosos artículos, de la interdependencia de Minucio Félix y Tertuliano. Véanse las bibliografías que figuran en H. J. Baylis, *Minucius Felix*, Londres 1928, y en G. A. Johanna Schmidt, *Minucius Felix oder Tertullian* (tesis, Munich 1932), págs. 89 y $s. Sobre la estrella de los Magos cf. A. Bouché-Leclercq, *L'astrologie grecque*, París 1899, pág. 611, y L. de Vreese, *Augustinus en de Astrologie* (tesis, Amsterdam 1933), págs. 71 y ss. <<

[109] Los pasajes sobre Saturno que hay en los Padres de la Iglesia están cómodamente reunidos en el vol. II del índice de Migne, P. L., vol. CCXIX, págs. 388 y ss. Para la historia temprana de la crítica de los dioses paganos, con un comentario detallado sobre dos de las obras griegas más antiguas, cf. J. Geffcken, *Zwei griechische Apologeten* (Aristides y Atenágoras), Leipzig 1907. Josef Lortz, *Tertullian als Apologet*, vols. I-II, 1927-28 (Münster. Beiträge zur Theologie, IX-X), examina el problema de los primeros ataques romanos contra el paganismo. Cf. en particular págs. 128-79. <<

[110] Sobre la repugnancia con que se veía el mito del nacimiento de Zeus y de la piedra devorada por Kronos cabe mencionar un texto posterior, Gregorio Nacianceno, *Oratio in sancta lumina* (Migne, P. Gr., vol. XXXVI, col. 337): véase infra, texto de págs. 201 y s. y figura 11. <<

[111] *Apología pro Christianis*, 22 (J. Geffcken, *Zwei griechische Apologeten*, Leipzig 1907, págs. 139 y ss., 205 y ss.). <<

[112] *Ad nationes*, II, 12 (Corp. Ss. Eccl. Lat., vol. XX, pág. 118). Tertuliano contradice la doctrina estoica desarrollada por Cicerón en *De natura deorum*, II, 24-25, equiparando a Κρόνος y Χρόνος: «Sed eleganter quidam sibi videntur

physiologice per allcgoricam argumentationem de Saturno interpretari tempus esse… Nominis quoque testimonium compellant: Κρόνον dictum Graece ut Χρόνον. Aeque latini vocabuli a sationibus rationem deducunt, qui eum procreatorem coniectantur, per eum seminalia caeli in terram deferri». La derivación posterior del nombre de Saturno «a satu», basada en Varrón, *De lingua latina*, V, 64, ed. G. Goetz y F. Schoell, Leipzig 1910, pág. 20 (véanse también los pasajes paralelos que se dan en el apéndice) también aparece mencionada varias veces en Agustín, *De civitate Dei*, VI, 8; VII, 2; VII, 3 («Saturnus seminis dator vel sator»); VII, 13; VII, 15. En *De civitate Dei*, VII, 19, se puede ver cómo intentó Varrón combinar esa derivación con la de la idea del Tiempo: «Chronon appellatum dicit [sc. Varro], quod Graeco vocabulo significat temporis spatium, sine quo semen, inquit, non potest esse fecundum». Cf. E. Schwartz, «De M. T. Varronis apud sanctos patres vestigiis», en *Jahrbuch für klassische Philologie*, vol. supl. XVI (1888), págs. 424 y ss., 439, 482 y ss. <<

[113] P. ej. Josef Lortz, *Tertullian als Apologet*, I, pág. 134. <<

[114] Cf. L. de Vreese, *Augustinus en de Astrologie* (tesis, Amsterdam 1933), y J. A. Davis, *De Orosio et sancto Augustino Priscillianistarum adversariis commentaria historica et philologica* (tesis, Nimega 1930), págs. 189 y ss. <<

[115] *De civitate Dei*, VII, 19. Los demás pasajes del *De civitate Dei* referentes a Saturno se encuentran fácilmente en el índice de la edición de E. Hoffmann, Viena 1899-1900 (Saturno como planeta maléfico, dios de los judíos, señor del Sábado, etc.). Sobre Saturno en otras obras de Agustín véase Sister Mary Daniel Madden, *The Pagan Divinities and their Worship… in the works of St Augustine exclusive of the City of God* (The Catholic University of America, Patristic Studies,

vol. XXIV, 1930), págs. 46-53. Sobre la transmisión y el perfeccionamiento en Agustín de la apologética primitiva en general véase Geffcken, *op. cit.*, págs. 318 y ss. <<

[116] «His quoniam latuisset tutus in oris»; Virgilio, *En.*, VIII, 320-24. <<

[117] Según otra lectura: «creador de hombres sabios». Véase la nota siguiente. <<

[118] Agustín, *De consensu evangelistarum*, I, 34 y ss. (Corp. Ss. Eccl. Lat., vol. XLIII, ed. F. Weihrich, Viena 1904, págs. 32 y ss.). Parte de la polémica concuerda con las afirmaciones de Lactancio antes mencionadas (véanse las notas a la edición citada). He aquí el texto original de la conclusión, de gran enjundia: «Romani tamen, qui non Saturno, sed Iovi Capitolium condiderunt, vel aliae nationes, quae Iovem praecipue supra ceteros deos colendum esse putaverunt, non hoc quod isti [sc. philosophi recentiores Platonici] senserunt, qui secundum istam suam novam opinionem et summas arces, si quicquam in his rebus potestatis habuissent, Saturno potius dedicarent et mathematicos uel genethlia cos maxime delerent, qui Saturnum, quem sapientem [otra lectura: sapientum] effectorem isti dicerent, maleficum deum inter alia sidera constituerent». <<

[119] Un ejemplo llamativo de esto es la doctrina de las ideas de Agustín (p. ej. Migne, P. L., vol. XL, cols. 29 y s.); cf. también Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. V, 1924), págs. 18 y ss. y 81 y ss. <<

[120] Esta actitud radicalmente hostil está bien ilustrada en un pasaje del sermón de Martín de Braga a los rústicos. Para Martín de Braga los dioses de los días de la semana son ángeles caídos o demonios, que observan la maldad de los hombres y se revelan como hombres impíos de otros tiempos (Saturno, Júpiter, etc.). Estos demonios persuaden a los

hombres a adorarles bajo los nombres de esas personas supuestas. De ahí que Martín repruebe enérgicamente el nombrar los días de la semana según los planetas. «Non turnen sine permissione dei notent, quia deum habent iratum et non ex toto corde in fide Christi credunt. Sed sunt dubii in tantum, ut nomina ipsa daemoniorum in singulos dies nominent, et appellent diem Martis et Mercuri et Iovis et Veneris et Saturni, qui nullum diem fecerunt, sed fuerunt homines pessimi et scelerati in gente Graecorum» (*De correctione rusticorum*, 8, ed. K. P. Caspari, Christiania 1883, págs. ii y lxxviii). Esta obra fue escrita entre 572 y 574 d. C. Véase Caspari (ed.), *op. cit.*, págs. cvii y ss., sobre su supervivencia en la Edad Media. <<

[121] Victorino de Pettau, *Tractatus de fabrica mundi*, cap. 7 (ed. J. Haussleiter, Corp. Ss. Eccl. Lat., vol. XLIX, Viena 1916, págs. 6 y ss.). Sobre este pasaje véase W. Macholz, *Spuren binitarischer Denkweise* (tesis, Halle-Wittenberg 1902), págs. 16 y ss. Victorino de Pettau sigue a Orígenes en lo fundamental. Sobre su actitud hacia Orígenes cf. Jerónimo, *Epist.* 61, 2, 4, *ad Vigilantium* (*Sancti E. Hieronymi epistulae*, ed. J. Hilberg, Corp. Ss. Eccl. Lat., vol. LIV, Viena 1910-12, págs. 557-58): «Taceo de Uictorino Petobionensi et ceteris, qui Origenem in explanatione dumtaxat scripturarum secuti sunt et expresserunt»; también Epist. 84, 7, *ad Pammachium et Oceanum* (Hilberg (ed.), ibid., vol. LV, págs. 130 y ss.): «Nec disertiores sumus Hilario nec fideliores Victorino, qui tractatus eius fsc. Origenis) non ut interpretes sed ut auctores proprii operis transtulerunt. Nuper Ambrosius sic Exacmeron illius [sc. Origenis] conptlavit, ut magis Hippolyti sententias Basiliique sequeretur»; también Jerónimo, *Adversus libros Rufini*, 3, 14 (Migne, P. L., vol. XXIII, col. 467). <<

[122] F. Boll («Die Lebensalter», en *Neue Jahrbücher für das klassiscke Altertum*, XVI (1913), pag. 126, nota 3) fue el primero en señalar a propósito de esto el pasaje de Ambrosio. Sobre Filón cf., K. Staehle, *Die Zahlenmystik bei Philon von Alexandria*, Leipzig 1931. <<

[123] Cf. εἶναι τελεσφόρον ὄντως τὸν ἕβδομον ἀριθμόν en Filón, *De opificio mundi*, 106 (Opera, L 38, ed. L. Cohn, Berlín 1896). <<

[124] Ambrosio, *Epist. ad Horontianum*, 44, 3 (Migne, P. L., vol. XVI, cols. 1136 y ss.): «Bonus septimus numerus, quem non Pythagorico et ceterorum philosophorum more tractamus, sed secun dum formam et divisiones gratiae spiritalis; septem enim virtutes principales sancti spiritus propheta Esaias complexus est [Isaías, 11, 2], Haec hebdomas… sine tempore, sine ordine, auctor numeri, non sub numeri lege devincta. Itaque sicut ad aeternae Trinitatis gratiam caelum, terra, maria formata, sicut sol, luna et stellae: ita etiam ad illum septenarium virtutum spiritalium circuitum atque orbem opera tionis divinae vigore praestantem, septenarium quoddam ministerium planetarum creatum advertimus, quo hic mundus illuminatur». Según J. A. Davis, *op. cit.*, pág. 187, Ambrosio está aquí influido por Orígenes, Ambrosio adoptó otra posición en *Hexaem. lib.*, 4, § 17 (Migne, P. L., vol. XIV, col. 153). <<

[125] Cf. K. Boeckl, *Die sieben Gaben des heiligen Geistes in ihrer Bedeutung für die Mystik nach der Theologie des 13. und 14. Jahrhunderts* (Friburgo de B. 1931), y el artículo «Dons du Saint-Esprit» en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, vol. IV (A. Gardeil). <<

[126] *De naturis rerum*, ed. T. Wright, Londres 1863, págs. 39 y ss. <<

[127] Aquí hay que tener en cuenta el hecho significativo de que Neckam, al introducir doctrinas astrológicas, subraye siempre con energía que no ha de creerse que limiten en modo alguno el libre albedrío; cf. *De naturis rerum*, ed. Wright, *op. cit.*, págs. 40-41. Véase también infra, pág. 184, nota 161. <<

[128] *De naturis rerum* (ed. Wright), pág. 41. El alma adquiere también las facultades siguientes: de Júpiter «intellectus, qui providentiam creat et hebetudinem expellit»; de Marte «donum consilii, quod praecipitationem renuit et cautelam procreat» (esto, sin duda, por estar en la prudencia lo más importante de la virtud marcial del valor); del Sol, en cambio, «donum fortitudinis, quia… creat perseverantiam et fiduciam et magnanimitatem»; de Venus «scientia… quae in sanguineis vigere solet». El don de Mercurio se relaciona con el «pietatis donum», ya que «hominibus dulcis conversationis spirituale augmentum gratiae ministrat»; el don de la Luna se relaciona con «timor qui negligentiam exp ellit… et… humilitatem generat». En Abelardo encontramos una concepción semejante, a saber, que los planetas están espiritualmente iluminados por la gracia de Dios, de la cual se nos dice que tiene siete partes. (*Opera*, ed. V. Cousin, París 1859, vol. II, pág. 42). <<

[129] Véase supra, págs. 170 y ss. (texto). <<

[130] Bertoldo de Ratisbona, *Sermones* IV y LXI (edición de F. Pfeiffer, vol. I, Viena 1862, págs. 48 y ss., vol. II, Viena 1880, págs. 233 y ss.). <<

[131] Tomás de Aquino, *In Metatphyskam Aristotelis Commentaria*, ed. M.-R. Cathala, Turín 1926. pág. 123, §§ 2560 y ss. <<

[132] Cf., por ejemplo, la correlación mencionada supra (pág. 155, texto) de βέβαιον y «tenacitas»; e infra, pág. 193

(texto), las características de Saturno según Guido Bonatti. <<

[133] Meister Eckhart, *Sermón* LXVII (ed. F. Pfeiffer, Leipzig 1857, págs. 212 y ss.). Sobre esta tradición cf. A. Spamer en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprache*, XXXIV (1909), pág. 324, n. 1. <<

[134] *Loc. cit.* «Alsô wirt an dem himel der sêle Saturnus [der fürber] der engelischen reinekeit unde bringet zu lône anschouwunge der gotheit…». <<

[135] Los pasajes citados supra, págs. 163 y ss., se pueden aducir únicamente como paralelos, no como fuentes. Las otras correspondencias son: Júpiter: «Bienaventurados los mansos, porque ellos heredarán la tierra» (cf. Bertoldo de Ratisbona, ed. cit., I, pág. 58: «miltekeit»; II, pág. 236, también refiriéndose a la etimología: «iuvans pater»); Marte (con una curiosa inversión de su naturaleza): «Bienaventurados los que sufren persecución por causa de la justicia»; el Sol (con un juego sobre «Sol lustitiae»): «Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia»; Venus (llevando la concatenación de ideas al amor, el llanto, el anhelo y la consolación): «Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados»; Mercurio (debido a «des himelriches richeit»): «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los Cielos». <<

[136] Véase supra, págs. 92 y ss. (texto). <<

[137] Guillermo de Auvernia, *De universo*, 1, 1, cap. 46, pág. 619 en la ed. de Venecia de 1591, vol. 1, pág. 655 en la ed. de Orleans de 1674: «Sed qui ponunt Saturno vel vim vel potentiam adiuvandi et dirigendi vim intellectivam humanam, nullo modo debent ei attribuere corruptiones aut perversitates ipsius, neque inclinationem sive extorsionem eiusdem ad fraudes, dolos, astutias, simulationes atque mendacia, sed

haec omnia fieri in vi intellectiva per ineptitudinem… et haec ineptitudo est ei a parte materiae, hoc est corporis… cum Saturnus secundum eos [sc. astrónomos] intendat dirigere et illuminare virtutem intellectivam humanam ad ea cognoscenda, quae recta et utilia, et interdum usque ad splendorem prophetiae: impeditur haec intentio eius et operatio a parte corporis, quod animae illi coniunctum est». Con este pasaje cf. K. Werner, «Die Kosmologie und Naturlehre des scholastischcn Mittelalters mit specieller Beziehung auf Wilhclm von Conches», en *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, LXXV (1873), págs. 334 y ss. <<

[138] Un estudio admirable tanto de la literatura más antigua como de la más reciente es el de F. Ghisalberti, «L"Ovidius moralizatus" di Pierre Bersuire», en *Studi romanzi*, vol. XXIII (1933), págs. 5-136. <<

[139] F. Rougemont (A. Warburg, *Ges. Schriften*, vol. II, Leipzig 1932, pág. 641) ha sacado a la luz un ejemplo de esto particularmente interesante: un pasaje corrompido de San Agustín, como fuente de un motivo pictórico del fresco de Cibeles en el Palazzo Schifanoia de Ferrara. <<

[140] Corregimos la traducción de J. M. Kemble, *The Dialogue of Salomon and Saturnus*, Londres 1848, pág. 134. Sobre las fuentes de la idea de Saturno en este diálogo véanse, además del viejo estudio de A. von Vincents, «Die alt-englischen Dialoge von Solomon und Saturn», en *Münchner Beitrage zur romanischen und englischen Philologie*, XXXI (1904), págs. 87-105, *The Poetical Dialogues of Solomon and Saturn*, ed. T. J. Menner, Londres, 1941, pág. 80; F. Wild, «Salomon und Saturn…» Öst. Akad. d. Wiss., Ph. h. K.l., 243/2, *Sitzungsberichte*, Viena, 1964. <<

[141] Dom M. Cappuyns, *Jean Scot Erigène*, Lovaina 1933, págs. 75 y ss., y M. L. W. Laistner, «Martianus Capella and his Ninth-Century Commentators», en *Bulletin of the John Rylands Library*, IX (1925), págs. 130-8. Cf. R. Klibansky, «The Rock of Parmenides», *M. A. R. S.*, I, 2 (1943), págs. 181-3. <<

[142] Sobre el comentario de Remigio véase Dom Cappuyns, *op. cit.*; también M. Manitius, «Zwei Remigiuskommentare», en *Neues Archiv für altere deutsche Geschichtskunde*, vol. XLIX (1932), págs. 173-83. Incluso fueron traducidas al alemán (por Notker Labeo) partes sustanciales del comentario, véase Karl Schulte, *Das Verhältnis von Notkers Nuptiae Philologiae et Mercurii zum Kommentar des Remigius Antissiodorensis*, Münster i. W., 1911. <<

[143] Sobre Neckam véanse H. Liebeschutz, *Fulgentius Metaforalis* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. IV, 1926), págs. 16 y ss., y Mario Esposito en *English Historical Review*, vol. XXX (1915), pág. 466. Las investigaciones del señor R. W. Hunt han demostrado que Neckam utilizó extensamente el *Mythographus III* en su comentario a Marciano Capela, pero precisamente por esta razón no puede hablarse de que sea su autor. El verdadero autor, como ha demostrado la señorita E. Rathbone, es el Magister Albericus Londinensis, h. 1170; véase *Medioeval and Renaissance Studies*, I, 1 (1943), págs. 35 y ss. y págs. 39 y ss. <<

[144] *Proemium*; G. H. Bode, *Scriptores rerum mythicarum latini tres*, Celle 1834, págs. 152, 16 y ss. Toma esta doctrina estoica de Servio, *Comm. in Aeneid.*, IV, 638, y de Remigio, *Comm. in Mart.*, cap. V; cf. R. Raschke, *De Alberico Mythologo, Breslauer philologische Abhandlungen*, XLV (1913), pág. 13. Incluso Nicolás de Cusa dedicó todo el capítulo XXV de su *De docta ignorantia* a la idea de que «Gentiles Deum varie nomi-

nabant creaturarum respectu» (ed. E. Hoffmann y R. Klibansky, Leipzig 1932, págs. 52 y ss., y la lista de fuentes de ese capítulo). <<

[145] Cf., por ejemplo, la versión de Servio citada en pág. 166, nota 100, como introducción a la cual el Mitógrafo dice: «Neu abhorreas, quod iuxta stellarum status prospera nobis vel adversa dicantur destinari; et fides catholica quod sane sentit, firmissime amplectatur. Gentilium tamen opinio habet…» (*Mythographus III*, 9, 7). <<

[146] Como es bien sabido, no fue el texto de Ovidio sino las moralizaciones de Ovidio lo que se puso en el Indice Tridentino (cf. *Metropolitan Museum Studies*, IV (1933), págs. 276 y ss.). <<

[147] Cf. H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. IV, Leipzig 1926), págs. 16 y 41; y, sobre los principios de transformación en Petrarca, E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XVIII, Leipzig 1930). <<

[148] Cf. F. Ghisalberti, «L'"Ovidius moralizatus" di Pierre Bersuire», en *Studi romanzi*, XXIII (1933), págs. 30 y ss. y 65. <<

[149] Cf. la literatura citada en pág. 178, nota 143. <<

[150] Cf. el capítulo introductorio citado por Liebeschütz, *op. cit.*, pág. 21, nota 33: «Qui primus apud gentiles deus habitus sír…». Boccaccio trata de Saturno en el capítulo I del libro VIII (págs. 197 y ss. en la edición de Basilea de 1532); ed. V. Romano, Bari 1951, pág. 389); véase también Boccaccio, *Epistola a Francesco Petrarca* (*Opere*, vol. II, pág. 1068, ed. P. G. Ricci, Milán-Nápoles, 1965: «Hic ese ingeniosissimus per Saturnum». Sobre el método de interpretación de los mitos en Boccaccio véanse C. G. Osgood, *Boccaccio on Poetry*, Prin-

ceton 1930, págs. XVII y ss., y la excelente monografía de Cario Landi, *Demogorgone*, Palermo 1930. <<

[151] Cf. E. H. Wilkins, *The University of Chicago MS of the Genealogia deorum* (The Modern Philology Monographs), Chicago 1927, cap. II, «The Greek quotations in the Genealogia»; también Landi, *op. cit.*, págs. 22 y ss. <<

[152] Análogamente (pero llevando de la astrología a la mitología, y no viceversa), el pasaje de Bartholomeus Anglicus citado por extenso en pág. 191 (texto): «planeta malivolus… ponderosus, et ideo in fabulis senex depingitur». <<

[153] V. Cartari, *Le Imagini de i dei degli antichi*, Venecia 1556. Se mencionan ediciones posteriores en J. Seznec, «Les manuels mythologiques italiens et leur diffusion en Angleterre», en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, L (1933), pág. 281. La traducción latina de Verderius fue utilizada sin escrúpulos en la *Iconologia deorum* de Joachim Sandrart, Nuremberg 1680. Sobre manuales mitológicos cf. F. L. Schoell, «Les mythologistes italiens de la Renaissance et la poésie Elisabéthaine», en *Revue de littérature comparée*, IV (1924), págs. 5-25, y, del mismo autor, *Études sur l'humanisme continental en Angleterre à la fin de la Renaissance*, París 1926 (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, vol. XXIX). <<

[154] Cf. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, vol. I, Londres 1939, y E. Mandowsky, *Ricerche intorno all' Iconologia di Cesare Ripa* (La Bibliofilia, XLI), Florencia 1939. <<

[155] L. G. Gyraldus, *De deis gentilium varia et multiplex historia*, Basilea 1548. El pasaje de «Albricus» está en L. G. Gyraldus, *Opera*, Lyon 1696, vol. I, col. 153. <<

[156] Cf. Cario Landi, *Demogorgone*, Palermo 1930; también M. Castelain, «Démogorgon ou le barbarisme déifié», en *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 36, julio de 1932, págs. 22 y ss.; Boccaccio, *Opera*, págs. 118 y ss. en la edición de 1565. <<

[157] Fulgencio, *Mythologiae*, I, 34, ed. R. Helm, Leipzig 1898, págs. 17 y ss. <<

[158] *Mythographus III*, I, 3 y ss., en G. H. Bode, *Scriptores rerum mythicarum latini tres*, Celle 1834, págs. 153 y ss. <<

[159] Cf. H. Liebeschütz, F*ulgentius Metaforalis* (Studien der Bibliothck Warburg, vol. IV, 1926), págs. 71 y ss.; cf también F. Saxi en *Feslschrift für Julius Schlosser*, Zürich 1926, págs. 104 y ss. Por lo tanto, la cabeza cubierta de los sabios antiguos se interpreta aquí como señal del honor que rinden al intelecto, y la hoz es el cetro del intelecto, que se curva sobre si para mostrar cómo el hombre inteligente «omnes ad se possit attrahere et panem potumque sapientiae cunctis largissime ministrare», etc. <<

[160] *Metamorphosis Ovidiana, moraliter a Magistro Thoma Waleys… explanata*, fols. ii r. y ss. en la edición de Paris de 1515. Claro está que en todos estos casos cada rasgo individual tiene su interpretación correspondiente: la castración, por ejemplo, demuestra en el caso del «mal pastor» que «tota voluptas cius in amaritudinem convertitur»; en el caso del «buen pastor», que «tales boni prelati solent… ambitiosis subditis infestari»; en el caso del «tirano», que el que la hace la paga, y en el caso de la glotonería que ésta engendra lascivia lo mismo que el miembro cortado de Saturno engendró a Venus, etc. <<

[161] Bertoldo de Ratisbona, *Sermones*, ed. F. Pfeiffer, vol. I, Viena 1862, pág. 50. Análogamente en Neckam, *De naturis rerum*, ed. cit., págs. 39 y ss.: «Absit autem, ut ipsos aliquam

inevitabilis necessita tis legem in inferiora sortiri censeamus… Voluntas enim divina certissima est rerum causa et primitiva, cui non solum planetae parent, sed et omnis natura creata. Sciendum etiam est quod, licet superiora corpora effectus quosdam compleant in inferioribus, liberum tamen arbitrium animae non impellunt in ullam necessitatem hoc vel illud exequendi…». Véase supra, pág. 173, nota 127. <<

[162] Cf. los decretos de los obispos Burchardo de Worms e Ivo de Chartres (citados en Wedel, *M. A. A.*, págs. 30 y ss.) contra las prácticas astrológicas ligadas a bodas, faenas agrícolas, etc. <<

[163] Cf. A. van de Vyver, «Les plus anciennes traductions latines médiévales (Xe et XIe siècles) de traités d'astronomie et d'astrologie», en *Osiris*, I (1936), págs. 689-91. R. Klibansky descubrió el ejemplar del *Liber Alchandri philosophi* de Nicolás de Cusa en Londres, Brit. Mus., MS. Harleian 5402. <<

[164] París, Bibl. Nat., MS. lar. 17868 fol. 10 v. <<

[165] París, Bibl. Nat., MS. lat. 17868 fol. 5 v. <<

[166] H. Willner, «Des Adelard von Bath Traktat "De eodem et diverso"», en *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Miltelalters*, IV, 1, Münster 1903, pág. 32, 10: «Superiora quippe illa divinaque animalia inferiorum naturarum et principium et causae sunt». <<

[167] «Contingens autem secundum Aristotelicam sententiam est, quodcumque aut casus fert aut ex libero cuiuslibet arbitrio et propria voluntate venit aut facilitate naturae in utramque partem redire possibile est, ut fiat scilicet et non fiat». Boecio, *Commentarii in librum Aristotelis* Περὶ ἑρμηνείας, 2.ª ed., III, 9, ed. C. Meiser, Leipzig 1880, pág. 190, 1 y ss. <<

[168] Abelardo, *Expositio in Hexaemeron, Opera*, ed. V. Cousin, París 1849-59, vol. I, págs. 649 y s. <<

[169] Abelardo, *loc. cit.* <<

[170] El contexto histórico de la filosofía de la naturaleza de Guillermo de Conques se entenderá mejor cuando se disponga de su comentario al *Timeo* de Platón en el *Corpus Platonicum Medii Aevi*. [Los manuscritos, uno de los cuales estuvo en la biblioteca del cardenal Bessarión, han sido reseñados en nuestro *The Continuity of the Platonic Tradition*, Londres 1939, pág. 30 (nuevas ediciones: Munich 1981, Millwood (N. Y.) 1982), y en «The School of Chartres», en *Twelfth-Century Europe and the Foundation of Modern Society*, ed. M. Clagett, G. Post, R. Reynolds, Madison 1961, pág. 11. El texto se puede encontrar ahora en la edición de E. Jeauneau, París 1965.— R. K, 1989]. <<

[171] *Philosophia*, 11, 5 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 59A-B); *Dragmaticon*, III («Dialogus de substantiis physicis a Vuilhelmo Aneponymo», Estrasburgo 1567, págs. 70-71). <<

[172] «Unde in fabulis senex fingitur», Philowphia, II, 17 (Migue, P. L., vol. CLXXII, col. 62B enmendada según Oxford, Bodleian Library, MS. Bodley 679); *Dragmaticon*, IV (ed. de Estrasburgo de 1567, pág. 99). <<

[173] «Haec eadem stella ex frigiditate dicitur nociva, et maxime quando est retrograda: unde in fabulis dicitur falcem deferre», *Philosophia*, II, 17 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 63B); cf. *Dragmaticon*, IV (ed. cit., pág. 102). En L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. II, Londres 1923, pág. 57, se invierte inadvertidamente el significado de la frase «Dicitur Júpiter patrem Saturnum expulisse, quia Saturno vicinior factus naturalem nocivitatem ei aufert». Sobre el papel especial que desempeñó en el Renaci-

miento esta interpretación astrológica del mito de Saturno-Júpiter véase infra, págs. 264 y s., 313 y ss. (texto). <<

[174] Cf. especialmente Servio, *Comment. in Vergil. Georgica*, I, 336 (*Commentarii in Vergilii carmina*, vol. III, ed. G. Thilo y H. Hagen, Leipzig 1878, pág. 201), cuya doctrina Guillermo modificó de manera característica. <<

[175] *Philosophia*, II, 17 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 63A). <<

[176] *Dragmaticon*, IV (ed. de Estrasburgo, págs. 99-102). «Saturnus igitur, etsi non sit frigidus, frigus tamen generat. Vel si Saturnum nec frigidum esse nec frigus facere contendis; dic, quod frigus non facit sed significat. Unde propter illud quod significat, frigidus dicitur» (ed. cit., págs. 101-02, enmendado según Oxford, Bodlrian Library, MS. Digby 1, fol. 25 v.). <<

[177] Este comentario, que aparece en una serie de manuscritos de los siglos XII a XIV (p. ej. Copenhague, Gl. Kgl. S. 1910; Bamberg J IV 21 = class. 40; Berna 266), será objeto de un estudio particular. R. K. <<

[178] MS. Berna 266, fol. 11 rb.: «… ut appareat, qualis est ratio Plotini, ponit eam; quae talis est, quod planetae non conferunt hominibus prospera vel adversa, sed significant prospera vel adversa hominibus eventura. Unde, quia utraque stella, Solis scilicet et Lunae, signum est boni eventus, dicitur salutaris; stellae vero Saturni et Martis terribiles dicuntur, ideo quia Soli coniunctae in aliquo signo sunt signum mali eventus». <<

[179] Ibid.: «Sic Ptolomaeus et eius sequaces volebant actus hominum provenire ex effectu planetarum, non tamen omnes, quia actuum alii naturales, alii voluntarii, alii casuales… Volumus tamen actus hominum non provenire ex effectu planetarum, sed aptitudines actuum et humanorum officio-

rum… Nam minime volumus quod planetae conferant hominibus scientiam, divitias, et huiusmodi, sed aptitudines ipsas». <<

[180] Ibid.: «Namque planetae in terris et in aquis vi vel potestate operantur, sed in actibus hominum neque vi neque potestate aliquid operantur». <<

[181] «Unde Plato… dicit Deum creatorem stellis et spiritibus a se creatis curam formandi hominis iniecisse, ipsum vero animam fecisse»; *Philosophia*, IV, 32 (Migne, P. L., vol. CLXXII, col. 98 c, enmendado según MS. Bodley 679 y la edición de Basilea de 1531. «Philosophicarum et astronomicarum institutionum Guilielmi Hirsaugiensis olim abbatis libri tres», fol. a.3 v.). <<

[182] Esta tendencia salta a la vista si se comparan los escritos de Guillermo con el *De mundi Constitutione*. Esta cosmología, impresa entre las obras de Beda pero en realidad escrita por uno de los predecesores inmediatos de Guillermo (Migne, P. L., vol. XC, cols. 881 y ss., falsamente atribuida al siglo IX por P. Dubem. *Le systéme du monde*. vol. III, París 1915. pág. 81, y confundida con un extracto astrológico de Marciano Capela por L. Thorndike y P. Kibre, *A Catalogue of Incipits…*, Cambridge, Mass., 1937, col. 421), adopta las doctrinas astrológicas sin reservas. <<

[183] Las principales referencias a las influencias astrales son: *Summa Theol.*, libro I, qu. 115, arts. 3 y 4; *Summa contra gentiles*, libro III, 82 y ss.: «In quibus homo potest licite uti iudicio astrorum» (Opusculum XVII, ed. P. Mandonnet, París 1927, vol. III, págs. 142 y s.). Cf. P. Choisnard, *S. Thomas d'Aquin et l'influence des astres*, París 1926; G. Gusnelli, «S. T. d'A. e l'influsso genetliaco delle stelle», en *Civiltà Cattolica*, IV (1927), págs. 303-16; W. Schollgen, «Der anthropologische Sinn der astrologischen Schicksalsdcutung… im Wel-

tbild des Thomas von Aquino», en *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, XLIX (1936), págs. 124-37. Los pasajes aquí citados están tomados del libro III, § 92 de la *Summa contra gentiles*. <<

[184] *Summa contra gentiles*, libro III, 84. <<

[185] *Summa Theol.*, libro 1, qu. 115, art. 4; *Opusculum XVII* (citado supra, nota 183). Es probable que la sentencia citada, p. ej., en el *Roman de la Rose*: «Sapiens homo dominatur astris», se base, en última instancia, en un pasaje del pseudo-Ptolomeo (cf. pseudo-Ptolomeo, *Centiloquium*, 8: «anima sapiens adiuvat opus stellarum»), según el cual el astrólogo docto puede apreciar si las influencias estelares permiten una oposición humana o no (BBG, *Sternglaube*, pág. 169). Pero para Santo Tomás el «homo sapiens» ya no es el astrólogo sino el cristiano dotado de libre albedrío, el cual puede, por lo tanto, oponerse a cualquier influencia estelar en aquello que afecte a su alma. En Gower (véase infra, pág. 197, nota 207) pasa a ser la persona humilde y devota que intenta salvarse mediante la oración, y en autores renacentistas como Pico della Mirandola pasa a ser el hombre que, gracias a su dignidad intrínseca e independientemente de su actitud religiosa, está por encima del poder de los astros. <<

[186] Daniel de Morley, *Liber de naturis inferiorum et superiorum*, ed. K. Sudhoff (Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik, VIII), Leipzig 1917, pág. 34. Sobre el trasfondo ptolemaico cf. BBG, *Sternglaube*, pág. 168. <<

[187] Adelardo de Bath fue ciertamente uno de los primeros en familiarizarse con la nueva materia de la astrología árabe; él mismo trabajó sobre dos tratados astrológicos de autores árabes (cf. C. H. Haskins, *Studies in the History of Medieval Science*, 2.ª ed., Cambridge 1927, págs. 22 y 30). En sus pro-

pias obras, sin embargo, no hemos encontrado hasta ahora indicios del uso de doctrinas astrológicas árabes. Abū Ma'šār fue utilizado en el sur de Francia desde 1140 aproximadamente (p. ej., Raymon de Marsella, *De cursu planetarum*, Oxford, Corpus Christi College, Cod. 243 fol. 59 v.), y se encuentra un uso extenso de ese autor y de otros grandes astrólogos, como Mašallāh, en la obra principal escrita por el traductor de Abū Ma'šār, Hermann el Dálmata, *De essentiis* (sobre Saturno cf. Oxford, Corpus Christi College, Codex 243, fol. 105 r.). <<

[188] Daniel de Morley, *op. cit.*, pág. 38. <<

[189] *Ibid.* <<

[190] Bernardo Silvestre, *De univ. mundi*, ed. Barach y Wrobel, pág. 16. <<

[191] Bernardo Silvestre, *De univ. mundi*, ed. cit., págs. 41 y ss. <<

[192] É. Gilson, *La cosmologie de Bernardus Silvestris* (Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge, vol. III, París 1928), págs. 5-24. En su empeño de presentar la obra de Bernardo como esencialmente inserta en la tradición cristiana, Gilson malinterpreta sus peculiaridades, lo mismo que hicieran otros estudiosos anteriores al subrayar el carácter no cristiano del *De mundi universitate*. La peculiaridad de esta obra, como demuestra un análisis detallado, reside más bien en el uso constante de doctrinas herméticas combinadas con las de Platón-Calcidio, y en la pretensión de incorporarlas a la estructura de la cosmología cristiana. <<

[193] [Avanzando más, Prudencia dirige sus pasos hacia lo alto, y, dejando atrás los atrios de Júpiter, penetra en las moradas de Saturno, que son de mayor extensión, y tirita con los fríos del invierno y las heladas del solsticio, y se admira ante ese frío entumecedor siendo verano. Allí el invierno es ar-

diente, el verano se enfría y el calor se congela, el esplendor se extravía y la llama se entibia. Allí lucen las tinieblas, allí la luz se entenebrece, allí hace noche oscura con luz y claro día de noche. Allí Saturno recorre el espacio con avaro movimiento, con pesado paso y larga marcha. Allí su frío saquea los gozos de la primavera, se apropia de los adornos del prado y el fulgor de las flores, y caliente se enfría y frío hierve, inunda seco, oscuro luce, joven envejece. Y aun así su sonido no se desvía ni se aparta del canto, antes bien su voz se hace oír por delante de las de sus compañeros, por su viril acento; al debilitarse c) canto no pierde sustancia, su propia dulzura le da sabor. Allí reinan el dolor y el gemido, las lágrimas, la discordia, el terror, la tristeza, la angustia, el llanto, el daño]. Alano de Insulis, *Anticlaudianus*, IV, 8 (Migne, P. L., vol. CCX, col. 528). <<

[194] La enciclopedia de Amoldo Sajón, I, «De coelo et mundo» (ed. E. Stange, Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Gymnasiums zu Erfurt, 1904-05, pág. 18): «In libro de motibus planetarum Ptolomeus… Sub eo [sc. Saturno) continetur vita, edificium, doctrina et locus. Frigidus est et siccus, et significat merorem, vilitatem, matum…». <<

[195] Vicente de Beauvais, *Speculum naturae*, 15, 44 y ss. (Bibl., mundi, I, Douai 1624, col. 1119). <<

[196] [Saturno toma su nombre de la saciedad. Y su esposa Ops toma su nombre de (a opulencia, que concedió a los mortales, como dicen Isidoro y Marciano. De él dicen las fábulas, y por eso se le pinta tristísimo, que fue castrado por su propio hijo, y de sus partes viriles arrojadas al mar nació Venus. Ahora bien, según Misael, Saturno es un planeta maligno, frío y seco, nocturno y pesado, y por eso en las fábulas se le presenta viejo. Su círculo es el más alejado de la tierra, y a pesar de ello es para la tierra el más nocivo… En cuanto a

color, es pálido o lívido como el plomo, porque tiene dos cualidades mortíferas, a saber, la frialdad y la sequedad. De ahí que el niño nacido y concebido bajo su dominio, o muere o le caen en suerte las peores cualidades. Según Ptolomeo en su libro de los juicios de los astros, luce al hombre atezado, feo, malhechor, perezoso, pesado, triste, rara vez alegre o risueño. Por lo cual dice el mismo Ptolomeo: «Los hombres sometidos a Saturno… tienen la piel amarillenta y los cabellos cárdenos, y son ásperos y rudos en toda su persona; no les desagradan los vestidos feos y malolientes, y les gustan los animales malolientes e inmundos, así como los alimentos ácidos y astringentes, porque en su complexión domina el humor melancólico»). Bartholomeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, VIII, 2.S, Estrasburgo 1485, fol. o 2 v. <<

[197] Sobre la oposición de Petrarca a la astrología, en la que la anticipación del moderno escepticismo irónico se mezcla curiosamente con la vuelta a los argumentos de los antiguos Padres, cf. Wedel, *M. A. A.*, págs. 82 y s.; sobre la polémica de los astrónomos del siglo XIV cf. H. Pruckner, *Studien zu den astrologischen Schriften des Heinrich von Langenstein* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XIV), Leipzig 1933; sobre Ficino véase infra, págs. 250 y ss. (texto); sobre Agrippa de Nettesheim, infra, págs. 335 y ss. (texto); sobre Pico, R. W. Remé, *Darstellung des Inhalts der «Disputationes in astrologiam» des Pico della Mirandola* (Buch I-III), tesis, Hamburgo 1933. <<

[198] *Infierno*, XX, versos 115 y ss. <<

[199] *De astronomia*, I, 3. Citamos de la ed. de Basilea de 1550, cols. 97 y ss. Se ha enmendado ligeramente el texto sobre la base de ediciones anteriores. <<

[199a] [De los humores significa la melancolía. Y de las complexiones del cuerpo significa la melancolía, y acaso esa me-

lancolía se acompañe de una parte de flema y de una gravedad y pesadez del cuerpo que de ella provienen, y entonces el sujeto no será rápido en el andar ni ligero en el salto, ni aprenderá a nadar ni otras cosas semejantes en las que se demuestra la ligereza del cuerpo, y será maloliente, como con un olor cabruno; y esto hace hombres que comen mucho]. <<

[199b] [Y si el saturnino da en amar a alguien, lo que sucede rara vez, le ama con amor verdadero. Y si concibe odio a alguien, lo que sucede a menudo, le odia con odio extremo, y difícilmente o jamás depone ese odio]. <<

[200] Véase supra, pág. 142, y pág. 90, nota 11. <<

[200a] [Y dice Albumasar que, si sale hombre de bien, significa profundidad de ciencia, y consejo bueno y profundo, que otro difícilmente o nunca sabría mejorar. Y de los magisterios significa las cosas antiguas y laboriosas, y graves y preciosas, y los trabajos que se hacen en el agua o cerca del agua, como es el trabajo de los molinos… la construcción de casas, y sobre todo casas de religiosos vestidos de negro…]. <<

[200b] [Si fuera desafortunado y malo, significa cosas antiguas y de poco valor…]. <<

[200c] [Es verdad que su influencia se ve estorbada según sea la potencia de otro planeta que le aventaje; de todos modos, si no puede verter su malignidad sobre uno cuanto querría, daña a todos todo lo que puede]. <<

[201] *Liber introductorius*, Oxford, MS. Bodlcy 266, fols. 150 v. y ss. <<

[202] Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, I, ed. A. Crespi, Ascoli Piceno 1927, pág. 126. <<

[203] Bartolomeo da Parma, ed. E. Narducci, en *Bulletino di bibliografía e di storia delle scienze matematiche e fisiche*, XVII (1884), pág. 178. El autor da una descripción pictórica de

Saturno: «Picturatur enim senex cum longa barba, macer in carne, brunus in pelle, turpis in facie, displicibilis alteri et infortunatus multum; in manibus habens falcem elevatam ad secandum pratum, sapam, badilem, uangam et zerlam ad cultum terre; scutum ad spallas, helmum in capite, hensem eruginosam ad cincturam, et gladium eruginosum in vagina», que también se basa enteramente en Escoto (véase infra, pág. 209, nota 47). En una de las cartas de Coluccio Salutati se ve cómo las facciones florentinas hicieron uso de ideas astrológicas en su propaganda: «Saturnini et martiales, quales gebellinos volunt, mali, maliciosi, iracundi, superbi, crudeles et irrequieti» (*Epistolario di Cotuccio Salutati*, ed. F. Novati, Roma 1893, vol. II, pág. 31). <<

[204] Así el manuscrito de Cassel, Landesbibliothek, Cod. astron. I, 20, fol. 62 r. El interés del pasaje justifica reproducirlo en forma abreviada: «Dise ur Satumi ist… nit gut, wann was man wil ubels tun, darzu is sy gerecht. Vnd davon ist darynn nit gut fur chinig und fürsten geen… Aber es ist dann gut gepew grünthen und anheben tzu pawen die da lang sullen weren… Man vindt auch geschriben wer in der ur Saturni geporn wirt, der werd weis vnd geert, und der dann auch an einem tag vnd in seiner ur geporn werd, der werd einer hertten swartzen Complexen die da haisser colica und wirr geittig und begert fremdes gutz und wird ein achter [= Geächteter] und verrätter und wurt doch [!] von edeln lewtten lieb gehabt vnd der machtigist vnder seinen freunden». <<

[205] Así, p. ej., el manuscrito Kyeser de Göttingen (Cod. philos. 63; cf. A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo 1916, págs. 54 y ss.). Correspondientemente, Júpiter «dat magnani mitatem animae»; Marte «animositatem influit animae»; el Sol «dat animae virtutem meliorandi et reminiscendi»; Venus «dat animae concupiscentiam et desiderium»; Mercurio «dat animae virtutem gaudendi et de-

lectandi»; la Luna «dat animae virtutem vegetandi, quae dicitur virtus naturalis anima lis». <<

[205a] [Saturno hace su recorrido dos veces en veinte años, y el hombre que nace cuando Saturno domina es audaz, desvergonzado, malo, viejo, ladrón, avaro, pérfido, ignorante, irritable, indolente]. <<

[206] Cf., por ejemplo, *Roman de la Rose*, ed. E. Langlois, París 1914, versos 5336 y ss. y 20032 y ss.; J. Lydgate, *Reson and Sensuallyte*, ed. E. Sieper, Londres 1901, versos 1289 y ss. y 3082 y ss.; J. Lydgate, *Fall of Princes*, ed. J. Bergen, Washington 1923,1, versos 1401 y ss., y VII, versos 880 y ss. y 1153 y ss.; John Gower, *Confessio amantis*, libro IV, versos 2445 y ss., y libro V, versos 845 y ss., ed. G. C. Macaulay, vol. I, Londres 1900. <<

[207] [Mi curso, que es tan largo de completar, tiene más poder de lo que se cree. Mía es la muerte por ahogamiento en el lívido mar, mía la reclusión en oscuras mazmorras, míos el estrangulamiento y el ahorcamiento; la murmuración y la rebelión de los villanos, el descontento y el envenenamiento oculto; yo hago venganza y corrección cuando estoy en el signo del León. Míos son la ruina de los altos palacios, el hundimiento de las torres y los muros sobre el zapador y el carpintero. Yo abatí a Sansón cuando sacudía las columnas; mías son las enfermedades frías, las traiciones sombrías y las conspiraciones viejas; mi mirada engendra pestilencia]. Chaucer, *Canterbury Tales*, grupo A, versos 2454 y ss. (El Cuento del Caballero). Cf. John Gower, *Confessio amantis*, libro VII, versos 935 y ss., ed. cit., vol. II, Londres 1901:

«The heyeste and aboven alle
Stant that planete which men calle
Saturnus, whos complexion

Is cold, and his condicion
Causeth malice and crualte
To him the whos nativite
Is set under his governance.
For alle hise werkes ben grevance
And enemy to mannes hele,
In what degre that he schal dele.
His climat is in Orient,
Wher that he is most violent». <<

[208] Citado aquí de Gotha, Landesbibliothek, Cod. I, 119, fol. 22 v. La «glosa» repite la «vulgata mitografica». Sobre la tradición pictórica resultante de esta singular interpretación véase infra, texto de págs. 207 y s. (figura 37). <<

[209] [Y todo lo infausto, todo lo ignominioso, todo eso es tuyo, Saturno: salvo los cereales que acumulas]. Inscripción en un fresco del Palazzo Trinci de Foligno, fechado antes de 1424, publicada por M. Salmi en *Bolletino d'Arte*, XIII (1919), pág. 176. <<

[210] Tomado de A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo 1916, pág. 75 (traducido del alemán). Hay versos parecidos, p. ej., en Brit. Mus., MS. Add. 15697, fol. 27 r. <<

[211] *Schönspergerscher Kalender*, Augsburgo 1495 (traducción del alemán). Sobre la conexión correspondiente entre el traidor Judas y la melancolía véase supra, pág. 134 (texto). La relación de tales calendarios (cf., p. ej., el *Kalendarius teütsch Maister Joannis Küngspergers*, Augsburgo 1512, fols. Ff II v.-III r.) y textos conexos (p. ej., Brit. Mus., MS. Add. 17987, de la región del lago de Constanza, fechado en 1446, fol. 59 v.) con la tradición de Miguel Escoto es inequívoca. <<

[1] F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Bruselas 1896/9, vol. I, págs. 74 y ss.; vol. II, pág. 53. Véase también S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, 299. Es muy significativo que el *Mythographus III* (I, 6-8), al describir al Aion mitraico, no mencione las alas. <<

[2] Eusebio, *Praeparatio Evangelica*, I, 10, 39; véase infra, pág. 213 (texto). Sobre las monedas fenicias de Biblos cf. F. Imhoof-Blumer, «Monnaies grecques», en *Verhandelingen d. k. Akademie van Wetenschapen Amsterdam, Afd. Letterkunde*, XIV (1883), pág. 442. <<

[3] Véase el artículo «Kronos» en W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römisihen Mythologie*, Leipzig 1890-97, vol. II, cols. 1549 y ss., por Maximilian Mayer; y el artículo de M. Pohlenz en Pauly-Wissowa, vol. XI, 1922, cols. 2014 y ss. Ya los antiguos daban distintas interpretaciones de la hoz; para unos simbolizaba la función de Saturno como dios de la Tierra, para otros el mito de la mutilación de Urano por Kronos. <<

[4] Sobre este tipo y sus derivados orientales cf. F. Saxl en *Der Islam*, vol. III (1912), pág. 163. Hay una efigie análoga de Venus sobre su signo zodiacal del Carnero en una tesera de Palmira, publicada por M. I. Rostovtzeff en *Journal of Roman Studies*, vol. XXII, pág. 113, lámina XXVI, 3 (sin explicación de la imagen). <<

[5] Ahora en Nápoles, Museo Nazionale. P. Herrmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, Munich 1904-31, lámina 122, pág. 168 del texto. <<

[6] Relieve del Ara Capitolina. G. W. Helbig, *Führer*, I, 3.ª ed., pág. 485. Reproducido en S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romans*, vol. III, París 1912, 201. <<

[7] Reproducido en W. H. Roscher, *op. cit.*, vol. II, col. 1562. <<

[8] El prototipo griego sobrevive en copias posteriores de Vat. graec. 1087, fol. 301 v.; sobre esta imagen en manuscritos latinos cf. Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlín 1898, págs. 130 y ss. <<

[9] Leiden, Biblioteca de la Universidad, Cod. Voss. lat. q. 79. <<

[10] J. Strzygowski, «Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354», en *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*, Ergänzungsheft I, Berlín 1888, lám. X. Más recientemente (aunque no convincente en lo que respecta a la exclusión de una etapa media carolingia entre el original postclásico y las copias conservadas del Renacimiento), cf. C. Nordenfalk, *Der Kalender vom Jahre 354 und die lateinische Buchmalarei des 4. Jahrhundcrts* (Göteborgs kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhälles Handlingar, 5. Földjen, Ser. A., vol. V, núm. 2 (1936), pág. 25). <<

[11] Sobre el Codex Germanicus, Leiden, Voss. lat. q. 79, y la copia de Boulogne, Bibl. Municip., MS. 188, véase G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, págs. 138 y ss. Un modelo similar fue empleado por el miniaturista de Vat. Reg. lat. 123, reproducido en Saxi, *Verzeichnis*, vol. I, lámina 5, fig. 11. Es probable que la imagen de Reg. lat. 123 que muestra a Saturno vestido a la usanza medieval, con la cabeza cubierta y una larga guadaña, se base fundamentalmente en descripciones y no en una tradición pictórica. Pero eso no parece excluir la posibilidad de que incluso en esta efigie haya vagas reminiscencias de modelos antiguos. <<

[12] *Miniature sacre e profane dell'anno 1023…*, ed. A. M. Amelli, Montecassino 1896, lámina CVIII; cf. Rabano Mauro,

De universo, libro XV: «Falcem tenet (inquiunt), propter agriculturam significandam» (Migne, P. L., vol. CXI, col. 428). <<

[13] Cf. E. Panofsky y F. Saxl en *Metropolitan Museum Studies*, vol. IV, 2 (1933), pág. 250, nota 3. <<

[14] Cod. Vat. graec. 1087. <<

[15] Milán, Biblioteca Ambrosiana, Cod. E. 49/50 inf., en A. Martini y D. Bassi, *Cat. Cod. Gr. Bibl. Ambr.*, Milán 1906, vol. II, págs. 1084 y ss. Debemos el conocimiento de este manuscrito, así como del manuscrito de Jerusalén mencionado más adelante, al profesor A. M. Friend. Las fotografías reproducidas aquí nos fueron amablemente cedidas por el doctor Kurt Weitzmann. Cf. A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, París 1943, lámina 71. K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, pág. 38. <<

[16] Migne, P. Gr., vol. XXXV, col. 660. <<

[17] París, Bibl. Nat., MS. Coislin 239 (cf. H. Omont, *Les miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, 2.ª ed., París 1929, lámina CXVIII, números 14 y ss.), Jerusalén, Bibl. Gracc. Pacr. Cod. Taphou 14, Athos Panteleimon, Cod. 6 (nuestras figuras 11 y 16). De éstos el manuscrito del Athos es el más antiguo y mejor, sin ser necesariamente el más próximo al tipo original. <<

[18] Sobre la escena de la entrega de la piedra a Saturno cf. supra, pág. 200 (texto). Sobre la escena con los coribantes cf. S. Reinach, *Répertoire des reliefs*, París 1912, vol. II, pág. 280, y vol. III, pág. 201. La miniatura reproducida en Omont, *op. cit.*, fig. 14, muestra también la entrega de la piedra a Saturno, no la de Zeus niño a una criada; la figura que Omont interpretó como una criada estaba originalmente barbada. <<

[19] Estos son: Venecia, Biblioteca Marciana, Cod. gr. 479; París, Bibl. Nat., MSS gr. 2736 y 2737 (cf. A. W. Byvanck, *Mededeelingen van het Nederlandsche Histor. Instituut te Rome*, V (1925), págs. 34 y ss.). Es interesante ver que en el MS. gr. 2737, fol. 35, escrito por Ange Vergece en 1554, se llena el sitio del Saturno que falta en la miniatura de los coribantes (París, Bibl. Nat., MS. gr. 2736, fol. 24) con otro tomado de un modelo occidental. <<

[20] Clm. 14271. <<

[21] Cf. E. Panofskv y F. Saxl en Metropolitan Museum Studio, IV, 2 (1933), págs. 233 y ss. y fig. 39. <<

[22] Cf. F. Saxl en *Der Islam*, III (1912), págs. 151 y ss. <<

[23] Este ejemplo de los manuscritos de Abū Ma'šār no es único. En una geomancia escrita para el rey Ricardo II, Oxford, MS. Bodley 581, encontramos también al Saturno oriental con un pico. <<

[24] París, Bibl. Nat., MS. lat. 7330 (mediados del siglo XIII, pero presuponiendo un modelo anterior del siglo XII). <<

[25] Cf. BBG, *Sternglaube*, pág. 148. La Pierpont Morgan Library posee un manuscrito turco del mismo grupo, MS. 788. <<

[26] Fols. 74 v. y ss. <<

[27] En F. Saxl, H. Meier y H. Bober, *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, vol. III, Manuscripts in English Libraries, Londres 1953, págs. lxiii y ss. <<

[28] Londres, Brit. Mus., MS. Sloane 3983, y Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 785 (nuestra figura 25, pintada en Brujas poco antes de 1400). <<

[29] En las efigies de la Luna la influencia oriental llegó a ser tan fuerte que, mientras que todavía se la representa como

Diana en París, Bibl. Nat., MS. lat. 7330 (fols. 58 v. y ss.), aparece como hombre, como el antiguo Sin oriental, en Brit. Mus., MS. Sloane 3983 y sus derivados. <<

[30] Sobre su atribución a un ayudante de Guariento cf. L. Coletti, «Studi sulla pittura del Trecento a Padova», en *Rivista d'Arte*, XII (1930), págs. 370 y ss. <<

[31] L. Dorez, La canzone delle virtu delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Bergamo 1904, pág. 84. <<

[32] El hombre con el cubo de agua es obviamente Acuario, una de los «domicilios» de Saturno. El hecho de que se le representara así en Oriente se observa, por ejemplo, en la efigie que hay en el instrumento astronómico islámico que posee el príncipe de Ottingen-Wallerstein, reproducido en *Der Islam*, III (1912), lámina 7, fig. 13; *ibid.*, págs. 156 y s., los textos. <<

[33] Oxford, Bodl.. MS. Or. 133. <<

[34] Como París. Bibl. Nat., suppl. turc. 242, y Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 788. <<

[35] A. Barzon, *I cieli e la loio influenza negli affreschi del Salome in Padova*, 1924. <<

[36] E. Panofsky y F. Saxl en *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2 (1933), pág. 245. <<

[37] A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Leipzig 1932, págs. 86 y 331. <<

[38] Cf. A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, vol. II, Berlín 1936, fig. 33. La fecha que supone Stange parece demasiado temprana. <<

[39] Cf. las efigies de Juno en París, Bibl. Nat., MS. fr. 598, fol. 12; París, Bibl. Nat., MS. fr. 12420, fol. 11; Bruselas, Bibl. Royale, MS. 9509, fol. 12 v.; de Minerva en París, Bibl. Nat., MS. fr. 598, fol. 13; París, Bibl. Nat., MS. fr. 12420.

fol. 13 v.; Bruselas, Bibl. Royale, MS. 9509, fol. 15. Sobre efigies de las artes véase infra, págs. 297 y ss (texto). <<

[40] Sidney Colvin, A Florentine Picture-Chronicle, Londres 1898, Lámina 30. <<

[41] Clm. 14271. <<

[42] H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. IV), Leipzig 1926, págs. 71 y ss. <<

[43] Véase A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. II, Leipzig 1932, págs. 627 y ss. <<

[44] Cf. A. de Laborde, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu*, París 1909, vol. 1, págs. 198-99; vol. II, págs. 322, 367, 385, y lámina XXIV b. <<

[45] Como en Clm. 14271. <<

[46] Cf. A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. II, págs. 453 y ss., 462, 471, 485 y ss. <<

[47] Las efigies fantásticas de los planetas que aparecen en los manuscritos de Escoto son una síntesis de las tradiciones pictóricas astrológicas y mitológicas (el origen de este tipo de Saturno, con escudo y yelmo, está estudiado por E. Panolsky y F. Saxl en *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2 (1933), págs. 242 y ss.). El tipo de efigie planetaria de Escoto pasa a ser la forma predominante de ilustración en manuscritos astrológicos a partir del siglo XIV, salvo que en el siglo XV se hace «humanista» de una manera notable mediante la reintroducción del estilo del Calendario de 354, transmitido por modelos carolingios (cf. Darmstadt, Cod. 266, reproducido en Panofsky y Saxl (*loc. cit.*), pág. 266; Salzburgo, Cod. V 2 G 81/83, y Cod. Vat. Pal. lat. 1370). Análogamente, tenemos las copias de manuscritos carolingios de Rabano Mauro hechas en el siglo XV, el interés renovado por las ilustraciones carolingias de Terencio (también comentado por Panofsky y Saxl, *loc.*

cit.), las copias de las *Notitia dignitatum*, etcétera. Quizá se pueda descubrir un cierto paralelo de este protorrenacimiento en el norte en el hecho de que en el arte norteño del siglo XV los dioses planetarios suelen aparecer como figuras erguidas y desnudas, que recuerdan algo el tipo clásico de los Dioses de la Semana en relieves romanos, aunque no es posible demostrar una influencia directa. En la alta Edad Media aparecen dioses planetarios desnudos, por razones especiales, en el caso excepcional de las ilustraciones provenzales del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud (cf, p. ej., las efigies de Saturno en París, Bibl. Nat., MS. fr. 9219, fol. 33, o Londres, Brit. Mus., MS. Harleian 4940, fol. 33). <<

[48] En el relieve del Campanile de Florencia, exactamente igual que en el *Ovide moralisé* manuscrito (París, Bibl. Nat., MS. fr. 19121), Saturno sostiene erguido al niño que va a devorar, pero en lugar del dragón del Tiempo sujeta una rueda del Tiempo, evidentemente una innovación humanista. <<

[49] C. Ricci, Jacopo Bellini e i suoi disegni, vol. I, Florencia 1908, lamina 51. Corpus incriptionem latinarum, vol. V, 2542). <<

[50] Véase Ricci, *op. cit.*, pág. 70. <<

[51] G. F. Hartlaub, «Giorgione und der Mythos der Akademien», en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVIII (1927), págs. 253 y ss. <<

[52] Pudo conocer el arco a través de un grabado (o dibujo) como el grabado del siglo XV publicado por S. Reinach, «La plus ancienne image gravée de l'arc de Bénévent», en *Mélanges Bertaux*, París 1924, págs. 232-35, lámina XIV); A. M. Hind, *Early italian Engravinqs*, vol. 1, Londres 1938, pág. 285. <<

[53] Véase supra, pág. 193 (texto). <<

[54] *Mirabilia Romae*, ed. G. Parthey, Berlín 1869, pág. 24. <<

[55] Véase infra, págs. 282 v s. (texto), pág. 312, nota 135. <<

[56] G. Fiocco. «I pittori da Santacroce», en *L'Arte*, XIX (1916), pág. 190. <<

[57] Antes en Berlín, colección Kaufmann; reproducido en A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, 3, Milán 1914, pág. 812, fig. 600. <<

[58] Según la reimpresión hecha en Amsterdam, titulada *Eigentlyke Afbeeldinge van Hondert der Aldervermaerdste Statuen, of Antique-Beelden, Staande binnen Romen*, de una obra de François Perrier que había salido en Roma, en 1638, con el notable título de *Segmenta nobilium tignorum et statuarum quae temporis dentem inuidium* [sic] *euasere*. <<

[59] Sobre esto cf. A. Greifenhagen, *Die Antike*, vol. XI, Berlín 1935, págs. 67 y ss. <<

[60] Según Prince d'Essling y E. Müntz, *Pétrarque*..., París 1902, lámina frente a pág. 148. <<

[61] El reloj de arena se introdujo más tarde en representaciones renacentistas y barrocas de la Muerte, y vino a ser símbolo de la impermanencia y «memento mori» en general. <<

[62] Cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XVIII), Leipzig 1930, pág. 4, lámina 5. <<

[63] Reproducido en Prince d'Essling y E. Müntz, *Pétrarque*..., París 1902, pág. 167. Más tarde el motivo del devorador de niños o amenazador de niños se introdujo en las ilustraciones de Petrarca (cf., p. ej., un tapiz de Madrid descrito por Prince d'Essling y E. Müntz, *op. cit.*, pág. 218, y un gra-

bado de Jörg Pencz reproducido en la misma obra, pág. 262, así como una xilografía de *Il Petrarca con l'Espositione d'Alessandro Vellutello*, Venecia 1560, fol. 263 v.). Sólo rara vez, sin embargo, se empleó la idea, sugerida por el texto, de identificar al Tiempo con el Sol; cf. Prince d'Essling y E. Müntz, *op. cit.*, pág. 219, o la xilografía de *Il Petrarcha con l'Espositione di M. G. Gesvaldo*, Venecia 1581, fol. 407, en la que, sin embargo, el dios alado del Tiempo va detrás del carro del Sol. <<

[64] A veces resucitando incluso los pies alados característicos del Kairos clásico (cf., p. ej., F. Saxl, «Veritas filia Temporis», en *Philosophy and History, Essays presented to E. Cassirer*, ed. K. Klibansky y H. J. Paton, Oxford 1936, pág. 197, fig. 4). A. Greifenhagen, *Die Antike*, vol. XI, Berlín 1935, págs. 67 y ss., examina otras imitaciones renacentistas de los tipos antiguos de Kairós y Crono, ocasional mente desarrolladas incluso a partir del tipo de Cupido atado y condenado a trabajar con un pico, como en las figuras 13 y 14, que, dicho sea de paso, se derivan de Cartari. Como era de esperar, esta efigie específicamente propia del medio y tardío Renacimiento se basa siempre en el tipo con dos alas. La única excepción es la figura ilustrada en V. Cartari, *Le Imagini de i dei degli antichi*, Padua 1603, pág. 32, y Venecia 1674, pág. 19, que lleva cuatro alas en los hombros y dos en la cabeza, y que, como afirma expresamente Cartari, se deriva de una descripción del Saturno fenicio que hay en Eusebio (cf. supra, texto, pág. 199). <<

[1] *Poetic Melancholy* se titula un soneto de W. Hamilton Reid publicado en *The Gentleman's Magazine*, junio de 1791, pág. 567; citado por E. M. Sickels, *The Gloomy Egoist*, Nueva York, 1932. <<

[2] C.f. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, parte I, sección 1, miembro i, subsección 5: «La melancolía… está en la disposición o en el hábito. En la disposición es esa melancolía transitoria que va y viene con cada pequeña ocasión de tristeza, necesidad, enfermedad, tribulación, temor, dolor, pasión o perturbación de la mente… En ese sentido equívoco e impropio llamamos melancólico al que está desanimado, triste, amargado, aburrido, mustio, solitario, disgustado o contrariado de cualquier manera. Y de estas disposiciones melancólicas no está libre ningún hombre viviente… Esta melancolía de la que hemos de tratar es un hábito… una enfermedad crónica o continuada, un humor asentado… no errante, sino fijo». Sobre Burton cf. también Jonathan Wright en *Medical Journal and Record*, CXXX (1929), págs. 291 y ss. (en varias entregas). <<

[3] Cf. la enumeración de Shakespeare en *Enrique IV*, primera parte, I, II, 82 y ss. <<

[4] Cf. el autorretrato del autor enamorado en *Les échecs amoureux* (Ernst Sieper, «Les échecs amoureux», en *Literarhistorische Forschungen*, IX (1898), pág. 60):

«Ains me veist on sans demeure
Muer soubdainement coulour,
Muer de froidure en chalour…
De sens en parfaitte folie,
De Raison en melancolie…».

Hasta Ficino nos recuerda, en su comentario sobre el *Banquete*, la opinión de los médicos (véase supra, texto, pág. 103)

de que el amor es «una specie di umore malinconico e di pazzia». <<

[5] Esto no obsta, por supuesto, a que en las descripción es poéticas del estado melancólico reaparezcan constantemente las notas típicas del «morbus melancholicus»; de hecho es la regla cada vez que la melancolía aparece como personificación, según veremos más adelante. Hay un ejemplo particularmente instructivo en Hans Sachs, *Gespräch der Philosophia mit einem melancholischen, betrübten Jüngling*, (Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart, vol. CV, 1870), págs. 141 y ss., en donde se encuentra incluso la expresión médica «Überschwank nehmen». <<

[6] Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*, ed. B. Wiese, en Sammlung romanischer Elementar- und Handbucher, serie v, núm. 3, Heidelberg 1913. Los ejemplos citados son de la estrofa 331, Wiese (ed.), *op cit.*, pág. 75; estrofa 71, ibid., pág. 18; estrofa 70, ibid., pág. 17; estrofa 55, ibid., pág. 14. También» (*inter alia*) estrofa 244, ibid., pág. 57, y estrofa 276, ibid., pág. 63. <<

[7] Tomado de F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, vol. V, 8, París 1888, págs. 1 v ss. <<

[8] «Et sachez, qu'elle fait a son amy cent chouses, et monstre des secretz d'amours et fait plusieurs petites merencolies que elle n'ouscroit faire ne montrer a son mary… et de tant qu'il l'aura plus chiere, de tant luy fera elle plus de melencolics pour lui donner soussy» (tomado de Godefroy, *op. cit.*; ya en 1389 encontramos una expresión como «après plusieurs courroux, desplaisances et mirencoules»). En una frase como «vix possumus respirare ex multis quacrimoniis et melancoliis, quibus non essamus vexari» (según Du Cange, *Glossarium mediae et in infimae latinitatis*, vol. v, Niort 1885, pág. 329),

la palabra «melancholiac» es casi sinónima de «quejas» o «lamentaciones». <<

[9] «Lorsque le roy vyt que il n'en vendroit point aisieement a son intention, il se melenconia et se party de culs» (tomado de Godefroy, *op. cit.*; ibid.: «et puis il se prenoit a penser sur la table en se melencoliant»). En forma transitiva: «dont plusieurs fois l'avoient melancoliet et courouciet». Es interesante que el barroco alemán reintrodujera el verbo «melancholieren» (F. von Spee, *Trutznachtiqall*, en G. Balke, Leipzig 1879, pág. 70). <<

[10] De Godefroy, *op. cit*. <<

[11] De Godefroy, *op. cit*. <<

[12] De Gotlefroy, *op. cit*. <<

[13] Chiristine de Pisan, *Cent Ballades d'Amant et de Dame*, núm. 88; (*Œuvres poétiques*, vol. III, ed. M. Roy, Société des anciens textes français, París 1896, pág. 295). <<

[14] Alain Chartier, *Livre des quatre dames*, en *Œuvres*, ed. A. du Chesne, París 1617, pág. 594; cf. F. Lamev, *Romanische Handschriften* (*Die Handschriften der Grossherzoqlichen Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe*, Beilage II, 1894, págs. 26 y ss.). Muy semejante, en *Der Minnen loop* de Dirk Potter:

«By wilen so ginghe ic spasieren

Op cenre lopender rivieren,

Om te verdriven malancolye,

Des viel ic in een fantasie…».

(citado en W. Waetzoldt, *Das Klassische Land*, Leipzig 1927, pág. 8; aunque este demostrado que el poeta fue a Roma en 1411, nada obliga a suponer una inspiración a orillas del Tíber como fuente de esta introducción totalmente convencional a una «visión soñada»). <<

[15] Alessandra Macinghi-Strozzi, *Lettere ai figlioli*, ed. S. Papini, Lanciano 1914, pág. 42. <<

[16] Citado infra, pág. 365, nota 34. <<

[17] J. Sannazaro, *Arcadia*, ed. M. Scherillo, Turín 1888, p. ej. pág. 15, verso 56; pág. 131, verso 5 pág. 154, versos 2 y ss. <<

[18] M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, 1, 24, 16. <<

[19] «Lorenz Beheim an Willibald Pirckheimer», ed. E. Reicke, en *Forschungen zur Geschichte Bayerns*, XVI (1906), pág. 34; los pasajes antedichos los cita también O. Hagen en *Kunstchronik*, vol XXVIII, Leipzig 1917, pág. 454. <<

[20] Véase infra, págs. 290 y ss. (texto). <<

[21] Hasta qué punto se mezclaron e interpenetraron las ideas de «acedia», «tristitia» y «melancholia» durante la Edad Media tardía se observa, por ejemplo, en el opúsculo italiano *Fiore di Virtù*, en el que «maninconia» se presenta como subespecie de «tristitia» (ed. de Roma, 1740, pág. 28); mientras que, en cambio, en la *Acerba* de Cecco d'Ascoli «Accedia» aparece con todas las características de la «Tristesse» del *Roman de la Rose*. (F. Rougemont tuvo la amabilidad de comunicamos que en Florencia, Biblioteca Laurenziana, Cod. plut. XL, 52, fol. 31 r., «Accedia» aparece como una mujer con el vestido desgarrado y el pecho salpicado de sangre). <<

[22] Cf. P. Champion, *Histoire poétique du XVe siècle*, París 1923, vol. I, pág. 135, con una lista de los manuscritos más importantes. <<

[23] Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, ed. E. Langlois, vol. II, París 1920, versos 293 y ss. <<

[24] Cf. O. Smital y E. Winkler, *Herzog René von Anjou, Livre du Cuer d'amours espris*, Viena 1926, vol II. págs. 23 y ss. y 49 y ss. También en la lírica francesa del siglo XV era cos-

tumbre tratar a la «Melancholie» casi como a un personaje vivo:

«Fermez luy l'uis au visaige,

Mon cueur, a Merancolye,

Gardez qu'elle n'entre mye,

Pour gaster nostre mesnaige…»;

Carlos de Orleans, *Poésies*, ed. P. Champion, vol. II, París 1927, pág. 458. Cf. también un poema del mismo autor con el refrán:

«Alez-vous-ent, allez, alés,

Soussy, Soing et Merencolie»;

Champion (ed.), *op. cit.*, pág. 320. Debemos ambas referencias al dr. A. Heimann. <<

[25] O. Smital y E. Winkler, *Herzog René von Anjou, Livre du Cuer d'amours espris*, Viena 1926. vol. III, lámina VII. <<

[26] París, Bibl. Nat., MS. fr. 126, fol. 218, hacia 1435 (también reproducido en P. Champion, Histoire poétique du XVe siècle, París 1923, vol. I, lámina VII). La tercera escena, donde el autor, que está en cama vencido de melancolía, tiene que sufrir las invectivas de «trois femmes espouvantables». «Deffiance», «Indignation» y «Désespérance», así como recibir las palabras de consuelo de las damas «Nature», «Foy» y «Espérance», guarda estrecha relación con las representaciones típicas de «Accidia» (véase infra, texto, págs. 292 y ss.). Muy semejante, en que también el trono de «Accidia» está ahí rodeado de personificaciones de las facultades mentales, tres buenas y tres malas —con el bando de «Desperatio» naturalmente a la izquierda de la figura principal, y el bando de «Fortitudo» a la derecha—, es un tapiz de la colección del conde de Valencia de Don Juan (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XI (1903), pág. 49; nuestra figura 69). <<

[27] Portada de la edición impresa de *Fais Maistre Alain Chartier*, París 1489, cuyo texto, desgraciadamente desfigurado por muchas erratas, hemos empleado para nuestra traducción. Hasta en la xilografía de la portada se ha deslizado un error, porque la palabra «Entendement» debería lógicamente situarse en la banderola vacía del joven que aparta las cortinas del lecho, mientras que el hombre recostado es, por supuesto, el autor. Por cierto que es interesante descubrir que esta xilografía está estrechamente emparentada con un tipo de representación que se remonta a los comienzos del siglo XV, y que muestra a Boecio en la cama, doliente y consolado por «Philosophia»: incluso se ha conservado el curioso asiento del primer plano a la izquierda (figura 65, de Boecio, *De consolatione Philosophiae*, Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 332, fol. 4 r.). El estilo de este manuscrito, que probablemente data de 1415-20, se parece al del taller del llamado Maestro de Boucicaut, y dentro de este círculo se empleó el mismo tipo de imagen para las efigies de príncipes dando audiencia desde el lecho (cf. H. Martin, *La miniature française du XIIIe au XVe siècle*, París 1923, lámina 88, y C. Coudere, *Album de portraits…*, París 1927, láminas LVIII, 1 y LIX, 2). Es posible que en la idea de una tal «levée», así como del «lit de justice» (que ciertamente se imaginó en un principio como un lecho de verdad), resucitado por Carlos V, tuviera alguna parte la idea de un «lectulum Salomonis», pues en la Edad Media tardía recibe el nombre de «lecho de la sabiduría» (cf. Roma, Cod. Casanat. 1404, fol. 9 v., y F. Saxl en *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurich 1927, pág. 118). <<

[28] Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. 438, fols. 1 y 4. Se ve que el estilo emocional renacentista de este dibujo a pluma, que probablemente data de 1525-30, parece más apropiado para la visión poética que el estilo de las miniatu-

ras del siglo XV. (Tenemos que agradecer esta fotografía a la señora Belle da Costa Green). <<

[29] «Bachelier». <<

[30] Ahora aparecen «al lado izquierdo, oscuro, del lecho» las tres terribles figuras de «Deffiance» «Indignation» y «Désespérance», esta última aconsejando al desdichado que se suicide, y citando los ejemplos de Catón, Mitrídates, Aníbal, Yugurta, Nerón, Lucrecia y Dido. Alarmada por esa idea «Nature» despierta a «Entendement» («Razón») de su sueño. Éste abre la «Puerta de la Memoria», por la que aparecen dos hermosas mujeres, «Foy» y «Espérance», la segunda con el áncora y una arqueta de madera de ciprés de donde, al abrirla, emana un perfume exquisito de profecías consoladoras; y, tras un diálogo de «Foy» con «Entendement», todo parece estar arreglándose cuando el poema acaba. <<

[31] (Cuando se agita en mí, de pronto alumbro como un dios los corazones, que entonces salen de sí y buscan un camino más que terrenal]. A. Tscherning, *Vortrab des Sommers deutscher Getichte*, Rostock 1655; impreso en W. Unus, *Die Deutsche Lyrik des Barock*, Berlín 1922, pág. 101. Cf. el libro ya mencionado de W. Benjamin, *Ursprung des deutschett Trauerspiels*, Berlín 1928, pág. 143, que tiene particular interés para esta sección. Sobre la resurrección de la idea del furor divino véase infra, 245 y ss., 339 y ss. (texto). <<

[32] [Mujer vieja, triste y afligida, pobremente vestida, sin ningún adorno, estará sentada en una piedra, con los codos apoyados en las rodillas y ambas manos bajo el mentón, y estará junto a un árbol sin hojas, y entre piedras]. No figura en las ediciones de Roma de 1593 y 1603. Sobre Ripa cf. E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, París 1932, págs. 383 y ss., y E. Mandowsky, «Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa», *La Bibliofilia*, XLI, Florencia 1939.

[Nota de la ed. francesa: Cf. Maxime Préaud, «Les figures de la Mélancolie selon l'Iconologia de Cesare Ripa», *Nouvelles de l'estampe*, mayo-junio de 1984]. <<

[33] Esta antítesis no se corresponde solamente con el uso general (cf. el poema de Miguel Angel mencionado infra, texto, pág. 231), sino que el propio Ripa alude a ella cuando contrasta a los «giovani allegri» con los «vecchi malinconici» al diseñar su efigie de «Malinconia». En un manuscrito ilustrado de hacia 1100 (París, Bibl. Nat., MS. lat. 2077, cf. A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, Studies of the Warburg Institute, vol. x, Londres 1939, págs. 11 y ss.), las personificaciones de las facultades correspondientes aparecen todavía bajo los nombres «Gaudium» y «Tristitia»; en la *Fiore di Virtù*, edición de Roma de 1740, leemos: «Tristizia [que aquí abarca la «maninconia», véase supra, texto pág. 221, nota 21] si è contrario vizio d'Allegrezza». El mismo par de contrarios aparece en las efigies de «Demócrito y Heráclito», que surgieron alrededor de 1500, pero no se popularizaron hasta la época del barroco (cf. W. Weisbach en *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLIX (1928), págs. 141 y ss., y H. Kauffmann, *Oud Holland*, vol. xlviii, Amsterdam 1931, pág. 234). <<

[34] Cf. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín 1928, págs. 150 y ss. (aunque sin referencia a ninguna relación con Ripa y Milton). <<

[35] De hecho fueron punto de partida de un genero literario. Cf. la excelente monografía de E. M. Sickels (citada supra, pág, 217) y la bibliografía que allí se da. Los libros más importantes sobre el tema son: R. D. Havens, *The Infuence of Milton in English Poetry*, 1922; A. L. Reed, *The Background of Gray's Elegy*, 1924. En Inglaterra la pareja de retratos poéticos de Milton fue también representada en las bellas artes

(véase Romney, «Mirth and Melancholy», col. Lady Leconfield, Petworth House, Sussex). En Alemania, donde el contraste fue visto, característicamente, más desde el ángulo de la teoría humoral, la disputa entre «Melancholicus» y «Sanguineus» fue hasta puesta en música, por Karl Philipp Emmanuel Bach, en un trío cuyo último movimiento acababa en una reconciliación de los dos contrarios (cf. H. Meersmann, *Bachjahrbuch* XIV, 1917, págs. 37 y ss.). <<

[36] A efectos de comparación damos aquí los primeros versos de la disputa de Filidor junto a los de *L'Allegro* de Milton (*The Poetical Works*, O.U.P., Londres 1938):

Milton

«Hence, loathed Melancholy,
Of Cerberus and blackest Midnight born,
In Stygian cave forlorn,
'Mongst horrid shapes, and shrieks, and
sights unholy,
Find out som uncouth cell,
Where brooding Darkness spreads his
jealous wings
And the night-raven sings;
There under ebon shades, and low-brow'd
rocks,
As ragged as thy locks,
In dark Cimmerian desert ever dwell».

Filidor

«Jetzt kenn ich dich
du Feindin meiner Freuden
Melankoley
erzeugt im Tartarschlund

vom drevgeköpfften Hund.
O, sollt ich dich in meiner
Gegend leiden?
Nein, wahrlich, nein! der kalte Stein
der blätterlose Strauch muss ausgerottet seyn
und du, Unholdin, auch».

Al mostrar que la obra de Milton pertenece a otra tradición poética e iconológica distinta podemos descartar la hipótesis de *lord* Conway según la cual habría sido inspirada por la *Melencolia I* de Durero (*Festschrift der internationalen Dürerforschung*, Cicerone, 1928, págs. 29 y ss.). Si hay que suponer una relación con las artes visuales, sería mucho más probable la influencia de una composición que siguiese a Ripa, como es la de A. Janssens, nuestra figura 71. <<

[37] Al elegir este título es posible que Milton pensase también en la estatua miguelangelesca de Lorenzo de Médicis, que desde la época de Vasari se conocía con ese nombre. <<

[37a] [Envuelta en un manto oscurísimo que se abre en una cola majestuosa]. <<

[38] Es tanto más significativo que, en algunos de los poemas sobre la Melancolía escritos en el segundo cuarto del siglo XVIII, en los que se pretende crear una atmósfera inquietante y sombría, esos agradables personajes sean desalojados por figuras como «Desesperación» y «Abatimiento»; cf. Sickels, *op. cit.*, págs. 43 y s. <<

[39] [Cuyo sagrado semblante es demasiado esplendoroso para el sentido visual de los hombres; y por eso a nuestra débil vista se aparece bajo un tinte negro, color de la sabiduría]. Sickels, *op. cit.*, pág. 42. obviamente se equivoca al interpretar estos versos en el sentido de que Milton presentara a su «Me-

lancolía» «velada de negro para ocultar su semblante, demasiado espantoso». <<

[40] [Y miradas que comercian con los ciclos, puesta en los ojos tu alma arrobada]. Cf. Sickels, *op. cit.*, págs. 44 y s., para paralelos que demuestran que la fórmula de Milton vino a ser convencional. Lo corriente, sin embargo, no es que los poetas posteriores combinen la mirada gacha y los ojos vueltos al ciclo, sino que elijan entre lo uno y lo otro. <<

[40a] [A menudo velar más tiempo que la Osa, con el Hermes tres veces grande, o sacar de su esfera el espíritu de Platón… Y de los démones que habitan en el fuego, en el aire, en las aguas o bajo tierra…]. <<

[40b] [Como uno que se hubiera extraviado por el ancho firmamento sin caminos]. <<

[40c] [Oigo a lo lejos el toque de queda, sobre la orilla de aguas anchurosas que oscilan lentas con su rugir sombrío; o, si el aire no lo permite, me sirve un lugar apartado, un cuarto donde unas ascuas encendidas enseñen a la luz a imitar la penumbra, sin más acompañamiento alegre que el del grillo en el hogar o la cantilena soñolienta del vigilante…]. <<

[40d] [Que con su penar más dulce y mas triste desfrunce el arrugado ceño de la noche]. <<

[41] *Como gustéis*, II.v. La «katharsis» del dolor por medio de la música se da también, por supuesto, en escritores anteriores; cf., p. ej., el amante desgraciado de Chaucer (*Cuentos de Canterbury*, El Cuento del Caballero, A 1367). <<

[42] Véase Du Cange, *loc. cit.*, pág. 330. <<

[43] Citado según P. Champion, *Histoire poétique du xve siècle*, 1923, I, pág. 220. <<

[44] Informe del encargado de negocios ferrarés Pauluzzi, de 17 de diciembre de 1519 (impreso por primera vez en

Campori, «Documents inédits sur Raphael», *Gazette des Beaux-Arts*, 14, 1863, pág. 452). Pero estos fenómenos son ya resultado de la fusión de dos líneas de desarrollo: la de la «melancolía poética» y la de la teoría neoplatónica de la melancolía que sostenían los humanistas. Esta segunda será el tema del capítulo siguiente (págs. 245 y ss.). <<

[45] *Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarotti*, ed. Cari Frey, 1897, LXXXI. Según Lomazzo, Miguel Angel tenía una «proportione saturnina» (cf. Schlosser, *La letteratura artistica*, 1935, pág. 387); véase supra, pág. 227, e infra, pág. 351, nota 304. <<

[46] Lessing, *Nathan der Weise*, I.v. La hurla que hace de sí mismo el Templario de Lessing es un eco irónico tardío del sentimiento que se expresa en la apasionada efusión de Miguel Angel. Del mismo mudo, la teoría platonizante del genio que sostenían los humanistas encuentra un eco más elegante en los versos de Goethe:

«Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunkeln Grund gezogen.
Darum behagt dem Dichtergenic
Das Element der Melancholie». <<

[47] E. Panofsky, *Idea*, Studien der Bibliothek Warburg, V, 1924, págs. 55 y s. <<

[48] Cf. supra, pág. 95. Sobre Alemania en particular se encuentra abundante material en M. Paulus, *Die Melancholie im 16. Jahrhundert* (Wissenschaftliche Beilage zur «Germania» vom 4. Februar 1879, num. 18). Pero es un ensayo netamente tendencioso. El autor pone todo su empeño en probar que la mayor incidencia de la melancolía, tanto en el sentido de tendencias depresivas como de verdadera enfermedad mental, hay que atribuirla a la Reforma, y que los protestantes eran mucho más proclives a ella que los católicos. <<

[49] Por lo que se refiere a España cf. A. Farinelli, *La Vita è un Sogno*, 1916 (un ejemplo típico es la pieza de Tirso de Molina *El Melancólico*, escrita en 1611, en la que, según opinión muy extendida, el carácter del protagonista Rogerio estaba calcado del de Felipe II). En cuanto a Inglaterra, cf., entre otros, G. B. Harrison, *Essay on Elizabethan Melancholy* (en la nueva edición de Nicholas Breton, *Melancholike Humours*, 1929). Un libro como la *Anatomy of Melancholy* de Burton, que, como acertadamente señala Harrison, no se sitúa al comienzo, sino más bien al final de toda una serie de escritos ingleses sobre la melancolía (cf., p. ej., el *Treatise of Melancholie* de Timothy Bright, Londres 1586, que influyó en Shakespeare), sólo podía ser escrito en Inglaterra, y no es ninguna coincidencia que la única descripción poética extensa del grabado de Durero la escribiera un inglés: es la imitación poética de James Thomson en *The City of Dreadful Night and Other Poems*, núm. XXI:

«Anear the centre of that northern crest
Stands out a level upland bleak and bare,
From which the city east and south and west
Sinks gently in long waves; and throned there
An Image sits, stupendous, superhuman,
The bronze colossus of a winged Woman,
Upon a graded granite base foursquare.
Low-seated she leans forward massively,
With check on clenched left hand, the forearm's might
Erect, its elbow on her rounded knee;
Across a clasped book in her lap the right
Upholds a pair of compasses; she gazes
With full set eyes, but wandering in thick mazes
Of sombre thought beholds no outward sight.

Words cannot picture her; but all men know
That solemn sketch thc puré sad artist wrought
Three centuries and threescore years ago,
With phantasies of his peculiar thought:
The Instruments of carpentry and Science
Scattered about her feet, in strange alliance
With the keen wolf-hound sleeping undistraught;
Scales, hour-glass, bell, and magic-square above;
The grave and solid infant perched beside,
With open winglets that might bear a dove,
Intent upon its tablets, heavy-eyed;
Her folded wings as of a mighty eagle,
But all too impotent to lift the regal
Robustness of her carth-born strength and pride;
And with those wings, and that light wrcath which seems
To mock her grand head and the knotted frown
Of forehead charged with baleful thoughts and dreams,
The houschold bunch of keys, the house-wife's gown
Voluminous, indented and yet rigid,
As if a shell of burnished metal frigid,
The feet thick-shod to tread all weakness down;
The comet hanging o'er the waste dark seas,
The massy rainbow curved in front of it
Beyond the village with the masts and trees;
The snaky imp, dog-hcaded, from thc Pit,
Bearing upon its batlike lcathern pinions
Her name untolded in the sun's dominioris,
The "Melencolia" that trascends all wit…». <<

[50] Cf. Fl. Kalkühler, *Die Natur des Spleen bei den englischen Schriftstellem des 18. Jahrhunderts*, tesis, Leipzig 1920. <<

[51] *Every Man in his Humour*, III.i. Cf. C. A. Bieber, *Der Melancholikertypus Shakespeares*, 1913, pags. 34 y ss. También característico es *Every Man out of his Humour*, I.ii, versos 55 y ss.: «Debes tratar de ser limpio en la mesa, sentarte con melancolía y hurgarte en los dientes cuando no puedas hablar». Cuán larga vida tuvo la «melancolía elegante» en Inglaterra, y con cuánta fidelidad la acompañaron los satíricos, se demuestra, p. ej., en el poema de Churchill (citado por Sickels, *op. cit.*, pág. 39) de 1761:

«If, in these hallowed times, when sober, sad

All gentlemen are melancholically mad,

When 'tis not deemed so great a crime by half

To violate a vestal as to laugh…». <<

[52] Fuera de Inglaterra la melancolía evolucionó de distinta manera. Está aún sin estudiar a fondo en Italia, Francia y Alemania durante los siglos XIX y XX. En Francia la obra de un Baudelaire está saturada de melancolía, y él mismo reunió los términos que forman el título de nuestro estudio, al aconsejar a su amable lector: «Jette ce livre saturnien, / Orgiaque et mélancolique» («Épigraphe pour un livre condamné» [1861], destinado a la tercera edición de las *Fleurs du mal*, 1868: Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. C. Pichois, París, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1975, pág. 137). <<

[53] En la distinción de estos tres temas seguimos a Reed, *op. cit.*, págs. 38 y ss. En cuanto a la *Elegía* de Gray, ya el título indica una combinación de los tres temas: «Elegía» apunta al sentimiento general de *Weltschmerz*, «rural» al «retiro» y «camposanto» al «tema de la muerte». La conexión de estas ideas entre sí y con la idea del infinito, que les presta una significación más profunda, está bellamente expresada

por Balzac en su *Médecin de campagne*: «Pourquoi les hommes ne regardent-ils point sans une émotion profonde toutes les ruines, méme les plus humbles? Sans doute elles sont pour eux une imago du malheur dont le poids est senti par eux si diversement… un village abandonné iait songer aux peines de la vie;… les peines de la vie sont infinies. L'infini n'est-il pas le secret des grandes mélancolies?». <<

[54] Cf. Reed, *op. cit.*; Sickels, *op. cit.*, pág. 28 y passim. Hay que reconocer que en Milton se encuentran ya «The studious cloister's pale» y «The high enbowed roof, With antick pillars massy proof, And storied Windows richly dight, Casting a dim religious light». Véase Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, 1928, pág. 176, donde se cita un pasaje de A. Welby Pugin, *An Apology for the revival of Christian Architecture*, Londres 1843, que es característico de la conexión entre la melancolía y el estilo gótico: «Se considera [el estilo gótico] apto para algunos objetos: *melancólico*, y por lo tanto adecuado para edificios religiosos». (Cursiva del autor). <<

[55] Impreso por Sickels, *op. cit.*, pág. 67. <<

[56] Cf. Sickels, *op. cit.*, págs. 182 y s. <<

[57] Estamos pensando en los pasajes con énfasis cómico en tonalidad menor, como son el aria del suicidio de Papageno y el aria «del alfiler» de Barbarina en *Las bodas de Fígaro*. <<

[58] Cf. también el maravilloso soneto tardío (escrito en su ejemplar de los Poemas de Shakespeare) en el que el poeta desea ser inmortal como la estrella, pero a condición de que inmortalidad no signifique insensibilidad: «Awake for ever in a sweet unrest, Still, still to hear her tender-taken breath, And so live ever— or else swoon to death». Es congruente con esta actitud que Keats, en su *Oda a una urna griega*, encuentre que la felicidad pura existe solamente para las figuras

marmóreas cuyos sentimientos no pueden morir, precisamente por estar apresados para siempre en el rígido mármol. <<

[59] Se podría comparar la nueva forma de melancolía que parece revelarse en los movimientos lentos de los últimos cuartetos y sonatas de Beethoven, en los que vuelve a un estilo polifónico. Hay un gran contraste entre estas obras tardías y movimientos como el titulado «Malinconia» en el cuarteto op 18, núm. 6 y el largo de la sonata para piano op. 10, núm. 3, explicado por el propio Beethoven como «descripción del estado de ánimo de un melancólico». Por hermosas que sean esas obras tempranas, todavía se inscriben en la melancolía convencional del siglo XVIII. <<

[60] Una frase característica es, p. ej., «Nightshade, ruby grape of Proserpine», que no es un despliegue de erudición clásica, sino que hace un impacto inmediato al establecer el nexo entre la diosa de la tierra, grande, distante y, por así decirlo, «negra», y la realidad cotidiana de la «little ruby grape». Al mismo tiempo esta realidad os un símbolo en sí, porque el fruto de la viña que trae la ebriedad y la alegría se introduce en lugar de la baya venenosa, letal, de la belladona. <<

[60a] [¡No, no! No vayas al Leteo, ni estrujes el acónito de apretadas raíces para sacar su vino ponzoñoso; no consientas que la belladona, uva rubí de Proserpina, bese tu frente pálida; no hagas de bayas de tejo tu rosario, ni permitas que tu Psique doliente sea el escarabajo ni la mariposa de la muerte, ni la lechuza compañera en los misterios de tu pena; porque una sombra a otra vendrá demasiado soñolienta, ahogando la angustia vigilante del alma.

Antes bien, cuando el acceso de melancolía caiga súbitamente del cielo, como llora la nube y anima las flores cabizbajas y oculta el verde monte en sudario abrileño, entonces sacia tu pena en una rosa mañanera, o en el arco iris de la ola

salada sobre la arena, o en la opulencia de globosas peonías; o, si tu amada manifiesta fuerte enojo, aprisiona su mano suave, y déjala que rabie, y bebe hondo, hondo, en sus ojos sin par.

Mora con la Belleza, con la Belleza que ha de morir; y la Alegría, que tiene siempre la mano en los labios diciendo adiós, y junto al Placer doloroso que se trueca en veneno mientras la abeja liba. Sí, en el mismísimo templo del Deleite tiene la velada Melancolía su santuario soberano, aunque nadie la vea sino aquel cuya lengua esforzada sepa romper la uva de la Alegría contra su fino paladar; esa alma gustara la tristeza de su poderío, y será colgada entre sus trofeos nebulosos]. <<

[61] Véase supra, pág. 138. <<

[62] J. P. Jacobsen, *Frau Marie Grubbe*, cap. 11. La acción de la novela se desarrolla en el siglo XVII, y el autor intenta imitar el estilo y el modo de sentir del período barroco. <<

[1] Cf. K. Borinski, *Die Antiker in Poetik und Kunsttheorie*, vol. II, Leipzig 1924, págs. 1 y ss. <<

[2] Cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XVIII), Leipzig 1930, págs. 150 y ss. Por entonces no se reparó en que un autor del siglo XIV, Francesco Barberino había advertido la falta de un tipo pictórico para la virtud en cuanto tal (frente a las virtudes por separado de la Edad Media) y había querido remediar ese estado de cosas mediante una reconstrucción imaginativa de una efigie de la virtud en general (cf. F. Egidi, *I documenti d'amore di Francesco J. da Barberino*, vol. I, Roma 1905, págs. 66 y ss., y en *Arte*, V (1902), págs. 1 y ss. y 78 y ss.). La base de su invención, sin embargo (*Arte*, V (1902), pág. 89), siguió siendo el representante bíblico de la virtud original «Fortezza», esto es, Sansón, que el Renacimiento sustituyó después por

Hércules; es significativo que la solución de Francesco, recogida por Ripa, se olvidara hasta el punto de que Filarete (cf. Panofsky, *op. cit.*, págs. 192 y ss.) tuviera que volver a formular todo el problema desde el comienzo. <<

[3] Véase infra, págs, 344 y ss. (texto). <<

[4] Cf. Boll, «Vita Contemplativa», en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil-hist. Klasse*, VI-II (1920), pág. 17. <<

[5] De ahí la relativa falta de pretensiones de originalidad que distingue la filosofía medieval de la antigua o la moderna; cf., entre otros, Johannes Hessen, *Augustinische und thomistische Erkenntnislehre*, Padenborn 1921, págs. 9 y ss. y 19 y ss. <<

[6] Al parecer es un fenómeno casi aislado que un hombre como Marbodo de Rennes, en el siglo XII, celebre el ocio de su vida rústica y, siguiendo de cerca a Horacio, *Ep.*, I, 14, componga un himno en alabanza de la meditación totalmente autosuficiente:

«… Herba virens, et silva silens, et spiritus aurae

Lenis et festivus, et fons in gramine vivus

Defessam mentem recreant, et me mihi reddunt,

Et faciunt in me consistere…

Haec et plura mihi licet atque libet meditari,

Fronde sub agresti dum rure moror patrueli»;

Migne, P. L., vol. CLXXI, col. 1666; cf. W. Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter*, Leipzig, 1914, págs. 224 y ss. <<

[7] Con esto cf. A. von Martin, *Mittelalterliche Welt- und Lebensanschauung im Spiegel der Schriften Coluccio Salutatis*, Munich 1913, págs. 124 y ss. <<

[8] Así Ficino, citado infra, pág. 254, nota 53. <<

[9] Cf. E. Panofsky en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, VIII (1931), págs. 1 y ss. <<

[10] Disputatio IV; Cristoforo Landino, *Libri Quattuor* (= *Camaldulensium disput. libri quattuor*), ed. de Estrasburgo de 1508, fol. K ii r. El pasaje de Macrobio está citado in extenso. <<

[11] Señalado por E. Wolf en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, I (1919), pág. 457. <<

[12] Véase supra, págs. 168 y ss., y en particular Wedel, *M. A. A.*, especialmente págs. 82 y ss. y 148 y ss. <<

[13] Así Pico, según el cual la «libertad para el bien» tiene su correlato evidente en una «libertad para el mal» igualmente ilimitada. Así, también, en *El rey Lear*, I.ii, Edmund se niega rotundamente a creer en ese fatalismo astral, pero se da cuenta de que la naturaleza humana ata al hombre, aunque los astros no le aten (*El rey Lear*, I.i), de modo que él personalmente, a pesar de su independencia de los astros, tiene que elegir «el mal». Aun así está absolutamente dispuesto a aceptar la responsabilidad consiguiente, porque la fuerza que le mueve procede de su interior. <<

[14] Así Ficino, véase infra, págs. 751 y ss. (texto). <<

[14a] [Hay en los poetas cierta fuerza divina del espíritu]. <<

[15] [Reconozco que la emoción del alma permite enloquecer; noble es su canto cuando se eleva más allá de sí misma… no hay espíritu grande que no tenga algo de locura]. Petrarca, *Epístola métrica a Zoilo*, I, verso 167 (*Poemata minora*, ed. D. de' Rossetti, vol. II, Milán 1831, pág. 230). Los versos:

«… subsistere nullum

Censuit ingenium, nisi sit dementia mixta».

son cita de Seneca, *De tranquillitate animi*, 17, 10, que está citado supra, pág. 57, nota 65. <<

[16] Cf. A. Farinelli, «La malinconia del Petrarca», en *Rivista d'Italia*, V, 2 (1902), en particular págs. 12 y 20. <<

[17] G. E. Lessing, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, carta 332 (conclusión del conjunto). <<

[18] Sobre la «acedia» de Petrarca cf. H. Cochin, *Le frère de Pétrarque*, París 1903, págs. 205 y ss., y, más recientemente, H. Nachod y P. Stern (eds.), *Brief des Francesco Petrarca*, Berlín 1931, págs. 385 y ss. A nosotros nos parece que la polémica de P. Stern contra la, según él, opinión generalizada que identifica la «acedia» con la enfermedad mental o la «Weltschmerz» (en vez de con el pecado de la pereza) pasa por alto el punto descollante; la fluidez o indeterminación característica de todos los aspectos de la posición histórica de Petrarca, que ha llevado a algunos autores (p. ej. A. von Martin en *Archiv für Kulturgeschichte*, XVIII (1928), págs. 57 y ss.) a interpretarla como producto de su propio carácter, no permite esa alternativa. Cuando Agustín le dice a Petrarca en el *Secretum*: «A ti te atormenta esa plaga destructiva que los modernos [es decir, los contemporáneos de Petrarca] llaman "acedia" y los antiguos "aegritudo"», basta esta frase para hacer imposible la explicación de la «acedia» de Petrarca en términos teológico-morales. Para él el pecado de «acedia» era equivalente a una enfermedad del alma, aunque él todavía no daba a esa enfermedad el nombre de melancolía. De ahí, a la inversa, que Farinelli (*op. cit.*, pág. 11) no tenga totalmente razón cuando, en el pasaje que acabamos de citar, traduce «aegritudo» por «malinconia». <<

[19] Cicerón, *Tusculanae disputationes*, III, 5, 2, citado supra, pág. 65 (texto). <<

[20] Cuán lejos estaba aún Petrarca de la idea de una melancolía «ennoblecida» se ve en una carta a Laclio ni la que excusa su osadía en contradecir a Aristóteles con una alusión a

Cicerón, que no se había atrevido a tanto: «Quale est illud, quod cum Aristoteles omnes ingeniosos melancholicos esse dixisset, Cicero, cui dictum non placebat, iocans ait: gratum sibi quod tardi esset ingenii, clare satis verbis quid sentiret intimans» (F. *Petrarcae Epistolae*, ed. I. Fracassetti, Florencia 1863, vol. III, pág. 50). Petrarca, pues, toma la broma de Cicerón como una refutación seria de la idea aristotélica de la melancolía, y aprueba esa censura. <<

[21] *Leonardi Bruni Aretini Epistolarum libri VIII*, ed. L. Mehus, Florencia 1741, vol. II, págs. 36 y ss., ep. VI, L. Bruni responde al reto del poeta Marrasio: «Indulgere velis nostro Arretine furori?» con la polémica afirmación: «Id alius forsan aliter, ego certa sic accipio, quasi laudis furor sit, non vituperationis»; y la refuerza con su famosa exégesis de la idea platónica del furor. Sobre el problema de la idea moderna del genio véanse también E. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen 1926, y H. Thüme, *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, Halle 1927, y sus bibliografías. Estos autores no han hecho justicia, sin embargo, a la particular significación de las ideas de Saturno y la melancolía a este respecto. <<

[22] [Tanto como importa buscar y nutrir, por ser muy provechosa, una cierta bilis negra, que más bien se debería llamar blanca, así importa evitar, a causa de sus efectos desastrosos, aquella que nosotros hemos designado como su contraria]. Ficino, *De v. tripl.*, I, 6 (*Opera*, pág. 499). <<

[23] Cf. T. Walkington, *The Optick Glasse of Humors*, Londres 1607, pág. 64 v.: «The melancholick man is said of the wise to be "aut Deus aut Daemon", either angel of heaven or a fiend of hell: for in whomsoever this humour hath dominion, the soule is either wrapt up into an Elysium and paradise of blesse by a heavenly contemplation, or into a direfull

hellish purgatory by a cynicall meditation». A esto sigue, sin embargo, una exposición totalmente desfavorable tanto de la melancolía como de la influencia de Saturno. <<

[24] Así Ficino, citado infra, pág. 254 (texto). <<

[25] Véase supra, passim. <<

[26] Véase supra, pags. 92 y ss., 176 y ss. (texto). <<

[27] Nótese una carta de Filelfo a Lodovico Gonzaga, fechada en 1457, sobre el método que debe seguirse en la educación de su hijo Federigo (*Epistolae Francisci Philelfi*, Pforzheim 1506, XIV, I, fol. B8 v., amablemente señalado por F. Rougemont): «Fredericus tuus est natura melancholicus. At melancholicos omnes esse ingeniosos docet Aristoteles. Et ne id quidem mirum… Ut igitur opera danda est, ne fervens ingenium nimio ocio defrigescat, ita etiam studendum, ne tristiore consuetudine se atrae omnino bili faciat obnoxium». Aquí, como en otros autores del Renacimiento (véanse las notas siguientes), el deseo de hacer justicia a la melancolía a cualquier precio llevo a transformar la cita ciceroniana de Aristóteles, «omnes ingeniosos melancholicos esse» (véase supra, texto pág. 57, nota 65), en «omnes melancholicos ingeniosos esse». <<

[28] La vieja etimología Saturno = «sacer nus» (véase supra, pág. 182) vuelve a aparecer, p. ej., en G. Boccaccio, *Genealogia deorum*, VIII, 1. <<

[29] Matteo Palmieri, *La Città di Vita*, Florencia, Biblioteca Laurenziana, Cod. plut. XL, 53, publicado (con muchas erratas) por Margaret Rooke en *Smith College Studies of Modern Languages*, vol. VIII, 1926-27 (la esfera de Saturno se describe en I, 12; Rooke (ed.), *op. cit.*, págs. 56 y ss.). Cf. B. Soldad, *La poesia astrologica nel Quattrocento*, Florencia 1906, págs. 200 y ss. <<

[30] Esta idea de la influencia esencialmente dual de los planetas (más tarde aparece, p. ej., en G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milán 1590, cap. 26, pág. 36: aquí Saturno significa o «gravità» o «miseria») también se expresó ocasionalmente en el norte. Así, en un manuscrito de un tal Lazarus Schröter fechado en 1497, Wolfenbüttel, Cod. 29, 14 Aug. 4.º, olim 27 Astron., fols. 84 y ss., no sólo se adscriben a los planetas las correspondientes artes liberales, metales y días de la semana, sino que sistemáticamente se otorga a cada uno una propiedad mental buena y otra mala relacionada con la primera. A Mercurio, por ejemplo (falta el texto relativo a la Luna), se le atribuyen «Luterkeit» y «Fresserey», a Venus «… issikeit» y «Unkuscheit», a Marte «Ubung» y «Zorn», al Sol «Gedultikeit» y «Hoffart», a Júpiter «Miltikeit» y «Nid und Hass», y a Saturno «Demut» y «Sittigkeit»; pero este último atributo trastocaría todo el sistema, por lo que ha de entenderse como un error, quizá por «Geitigkeit» (avaricia) o «Hättigkeit» (malicia). <<

[31] Es tanto más significativo, pues, que en el comentario de Leon di Pietro Dati, también conservado en el manuscrito de la Laurenziana (amablemente señalado por F. Rougemont), se inserte la teoría neoplatónica de los viajes del alma cuando se entra en la esfera de Saturno (terza rima 12): «in qua secundum astrologos anima raciocinationem et intelligentiam acquirit… Fulgentius dicit Saturnum quasi Saturnumen, hoc est divinum sensum»; y, nuevamente en la terza rima 21 (véase la nota 27), se señala que «Melanconicos omnes ingeniosos se [sic!] esse scribit Aristoteles…». <<

[32] Luciano Scarabelli, *Comedia di Dante degli Allagherii, col commento di Jacopo della Lana*, Bolonia, 1866, vol. III, pág. 316: «sì come si hae per Alcabizio e per gli altri libri d'astrologia, Saturno universalmente si hae a significare due generazioni di genti, l'una tutta grossa e materiale, si come sono vi-

llani, agricoli e simili gente; l'altra generazione è tutta estratta dalle mondane occupazioni, si como sono religiosi contemplativi; e provasi di mostrarne ragione in questo modo. La prima gente si è di sua significazione seguendo sua complessione, sì come Saturno freddo e secco, che è complessione materna le e di terra… L'altra gente che è sotto sua impressione, si sono contemplanti, com'è detto; questa seguono lo sito di Saturno, che sì come ello è elevato sopra tutti li altri pianeti, cosí la contemplazione elevata sopra tutti li altri atti e operazioni». <<

[33] Fol. cclxvii v. en la edición de Venecia de 1491 del comentario de Cristoforo Landino a Dante: «el quale pianeto, quando è ben disposto nella natività dell'huomo, lo fa investigatore delle cose antiche et recondite; et inferisce acuta ratiocinatione et discorso di ragione. Et ancora secondo Macrobio quella virtù della mente, la quale i Greci chiamon "theoreticon", i.e. potentia di contemplare et speculare; la qual cosa induxe el poeta che rappresenti in questa sphera l'anime speculatrici». <<

[34] Ficino, *De v. tripl.*, III, 2 (*Opera*, pág. 533): «Saturnus non facile communem significat humani generis qualitatem atque sortem, sed hominem ab aliis segregatum, divinum aut brutum, beatum aut extrema miseria pressum. Mars, Luna, Venus, affectus et actus homini cum caeteris animantibus aeque communes». <<

[35] C. Bovillus, *Proverbiorum vulgarium libri tres*, París 1531, fol. 109 r.:

«Sub saturno nati aut optimi aut pessimi.

Qui soubz saturne sont nez sont tout bons ou tout mauluais».

Análogamente en la *Sfera* de Leonardo Dati (citamos del MS. 721 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York):

«Questo pianeta ci fa contemplanti

Et pensativi, casti e bene astuti,

Sottiglieza d'ingegno han tutti quanti.

Sono al ben fare si come al male acuti…».

También es particularmente interesante el intento de León Hebreo de combinar toda la variedad de las notas tradicionales de Saturno en una imagen unificada en blanco y negro (*Dialoghi d'Amore*, Venecia 1541, fol. 70 r.-v.): «fa gli huomini, ne quali domina, malenconici, mesti, graui et tardi, et di color di terra, inclinati all' agricultura, edificii et officii terreni… Da oltra questo grand' ingegno, profonda cogitatione, uera scientia, retti consegli, et constantia d'animo per la mistione della natura del padre celeste con la terrena madre: et finalmente dalla parte del padre dà la diumità dell' anima, et dalla parte della madre la bruttezza, et ruina del corpo…»; las razones puramente mitológicas de esta polaridad son también notables. <<

[36] Ficino, *De v. tripl.*, III, 22 (*Opera*, págs. 564 y ss.). <<

[37] Cf. los comentarios autógrafos de Nicolás de Cusa al margen de la traducción latina de la *Theologia Platonis* de Proclo (Kues, Bibliotbek des St-Nikolaus-Hospitals, Cod. 185, fols. 26 r.; otros pasajes, fol. 162 v.). <<

[38] La nueva doctrina, sin embargo, ni siquiera éstos dejó enteramente intactos; véase supra. pág. 132 (texto), e infra, págs. 372 y ss. (texto). <<

[39] Boccaccio, *Vita di Dante*, cap. 8. <<

[40] «Tu hai l'udir mortal, si come il viso,

rispuose a me; onde qui non si canta

per quel che Beatrice non ha riso…».

Sobre esto véanse los comentarios citados supra, págs. 248 y s. (texto). <<

[41] Sobre Guainerio véase supra, págs. 111 y ss. (texto). <<

[42] Una edición de los *Libri de vita triplici* de Ficino estaba siendo preparada antes de la guerra por el profesor E. Weil de París, a quien esta sección del libro debe varias adiciones y rectificaciones. Sobre otros aspectos, aparte de la literatura general, véanse F. Florentino, *Il risorgimento filosofico nel Quattrocento*. Nápoles 1885; A. della Torre, *Storia dell' Accademia Platonica di Firenze*, Florencia 1902; E. Cassirer, *Individuum und Kosmos* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. x), Leipzig 1927; y Giehlow (1903-04); G. Saitta, *La filosofia di Marsilio Ficino*, Mesina 1923; H. Baron, «Willensfreiheit und Astrologie bei Ficino und Pico», en *Kultur- und Universalgeschichte, Walter Götz zu seinem 60. Geburtstage dargebracht*..., Leipzig 1927; J. Pusino (con adiciones de L. Thorndike) en *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 1925, págs. 504 y ss.; W. Dress, *Die Mystik des Marsilio Ficino*, Berlín 1929 (con importantes observaciones sobre el antropocratismo secreto de Ficino, en particular pág. 79). Sobre la influencia de Ficino en los isabelinos cf. F. S. Schoell, «Études sur l'humanisme continental en Angleterre à la fin de la Renaissance», en *Bibliotheque de la Revue de littérature comparée*, vol. xxix (1926), págs. 2 y ss.; podemos añadir que también Burton ofrece un examen detallado de la teoría de Ficino sobre la melancolía (parte i, miembro 3, subsección 15). [Sobre Ficino disponemos ahora de los trabajos de André Chastel, en particular *Marsile Ficin et l'art*, 2.ª ed., Ginebra 1975; hay que señalar también «La mélancolie de Laurent de Médicis» (1945), reeditado en *Fables, formes, figures*, París 1978, págs. 149-59. Yves Hersant ha traducido el libro primero del *De vita triplici* (en prensa).- R. K., 1989]. <<

[43] Ficino se puede contar entre los adversarios de la astrología sólo con ciertos matices (sobre esto véase infra, texto,

págs. 259 y ss.). Es por lo menos comprensible que el gran astrólogo Luca Gaurico, en un discurso de alabanza y defensa de su ciencia, le nombrara, junto a Ptolomeo, Picatrix, Pietro d'Abano y el archiduque Leopoldo de Austria, como uno de los principales representantes de la «magia astrológica») (Luca Gaurico, *Oratio de laudibus astrologiae habita in Ferrariensi Achademia*, impreso en *Sphere tractatus Joannis de Sacro Busto*, Venecia 1531). <<

[44] Sobre el horóscopo de Ficino véanse las cartas a Cavalcanti citadas infra, págs. 252 y ss. (texto), y el pasaje citado de su introducción al comentario sobre Plotino; también su carta a Nicolaus de Bathor, obispo de Waitzen en Hungría (*Opera*, vol. I, pág. 884): «Me vero patrias mutare sedes mirum fuerit, sive mutationem prohibeat Saturnus in Aquario nobis ascendens, quod forte iudicabit Astrologus, seu… mens contemplationi semper intenta quiescere iubcat». Puede ser útil explicar que por «ascendente» entendían los astrólogos el punto de la eclíptica que se alza sobre el horizonte en un momento dado, y también —no del todo correctamente— el signo del zodíaco en el que se encontraba ese punto. Los treinta primeros grados de la eclíptica (contando a partir del ascendente) son el primer «lugar» (*locus*) —que a menudo también se identifica con el correspondiente signo zodiacal—, que significa «la vida». El planeta situado en este primer «locus» es, por lo tanto, el que gobierna la vida de la persona de que se trate, y es realmente «su» astro. Cuando, como ocurría en el caso de Ficino, se da además el hecho de que el signo ascendente sea también uno de los «domicilios» del planeta en cuestión (en los que el planeta ejerce en cualquier caso su mayor poder), entonces es claro que esta circunstancia acrecienta todavía más la influencia del planeta. <<

[45] Véase también infra, págs. 255 y ss. (texto). <<

[46] Sobre Ficino como médico practicante que curaba la melancolía véase A. Corsini, «Il "De vita" di Marsilio Ficino», en *Rivista di storia critica delle scienze mediche e naturali*, vol. x (1919), págs. 5-13. Esto se basa en la biografía de Ficino escrita por Johannes Corsius y publicada por A. M. Bandini, Pisa 1773, que cuenta, entre otras cosas, que Ficino prestaba mucha atención a su salud y a la de sus amigos, curándoles a menudo sin cobrar nada; se menciona la melancolía en particular: «Sed quod incredibile cumprimis, nonnullos atra bile vexatos medendi solertia non sine omnium stupore curavit, eosque ad pristinam reduxit valetudinem». <<

[47] *Opera omnia*, Basilea 1576, vol. 1, págs. 731 (impresa por error como 631) y s.: «Ego autem his temporibus quid velim quodammodo nescio. Forte et quod scio nolim, et quod nescio volo. Veruntamen opinor tibi nunc Jovis tui in Piscibus directi benignitate constare, quae mihi Saturni mei his diebus in Leone retrogradi malignitate non constant. Sed quod frequenter praedicare solemus in omnibus agendae illi gratiae sum, qui infinita bonitate sua omnia convertit in bonum». Esta conclusión, que armoniza todo el paganismo astrológico con la fe cristiana, es típica de Ficino y de su época. <<

[48] *Opera*, pág. 732. «Nunquam ergo mihi amplius, mi Marsili, insimulabis malignitatem Saturni. Nullum Hercle malum facere nobis possunt astra, nequeunt, inquam, nolunt. Velle autem et posse est idem apud superos. Qua ratione autem nos summi boni filios laederent? Cum aliis, qui a summo bono solum originem suam trahunt, ducantur. Atque ea omnino secundum boni ipsius rationem felicissimae illae mentes circumagant. Si tantum quantum videmus et sciunt, qui experti sunt, suos diligit filios secundus et terrestris pater, qui comparatione coelestis Patris, vix dicendus est pater, quantum nos primum et verum Patrem putemus amare? Mirum

in modum certe. Nunquam igitur laedemur ab iis qui convivunt in prospera domo Patris nostri. Cave igitur posthac transferas culpam tuam ad supremum illud astrum, quod te forte innumeris atque maximis beneficiis accumulatum reddidit. Sed ne in singula frustra enumerare coner, nonne te missum ad florentem urbem ornandam, iam per tc florentis simam effectam, volui<t> eodem aspicere aspectu, quo divum Platonem aspexit ad Athenas illustrandas euntem? Responde mihi quaeso, unde admirandum ingenium, quo quid si<t> Saturnus intelligis quod triginta annis suum iter peragat cognoscis, quosvc effectus in terris hoc in loco vel illo collocatus producat, non ignoras. Age, dic mihi, unde robustum illud et validum corpus, quo per devios et indomitos saltus universam Graeciam peragrasti, atque in Aegyptum usque penetrasti, ad nos sapientisimos illos senes super tuos humeros allaturus! Audax certe facinus! Pro quo tantum tibi posteri debebunt, quantum solvere difficile erit. Haud te tuum fefellit incoeptum. Tulisti certe eos, quos attingere est nemo, atque Occidentalibus regionibus ostendisti, quorum tantum prius nomina acceperant, eaque tamen magnopere venerabuntur atque ab eis omnem obscuritatem quae circa eos erat, amovisti nostrosque oculos ab omni caligine abstersisti, ita ut etiam cor eorum inspici possit, nisi penitus lippi simus. Denique per te eos inspexit haec aetas, quos nunquam viderat Italia. Haec omnia tibi ab eodem donata sunt. Ad hoc etiam te respondere velim, unde memoria illa tot rerum capacissima, quae adeo tenacissima est, ut quolibet momento sibi omnia adsint quae unquam vidisti aut audisti nec tantum res tenet, sed quibus eae gestae sunt, meminit temporum atque locorum. Tu ne ergo Saturnum incusabis, qui te tantum ceteros homines superare voluit, quantum ipse ceteros planetas superat. Itaque opus, mihi crede, est palinodia, quam si sapis, quam primum canes». <<

[49] Cf. la carta a Pico della Mirandola (*Opera*, pág. 888): «Sed nonne et magnum aliquid fore decrevit Platonicorum documentorum copulam ab initio supernus ille Saturnus in natali utriusque figura dominus? Dominus et in figura Platonis…». Ficino da el supuesto horoscopo de Platón en la larga carta a Francesco Bandino (*Opera*, pág. 763). <<

[50] *Opera*, pág. 732: «Iubes, mi Ioannes, ut Saturno, de quo superioribus diebus valde quaerebar, palinodiam canam. Et iustissime quidem: nemo enim iubet iustius, quam qui iusta iubens facit ipse, quae iubet… Palinodia igitur Marsilio tuo fuerit epistola tua, in qua laudes illas in cum tuas hac conditione libenter accipit, ut partim ardentissimo amori in cum tuo attribuantur, partim vero Saturni muneribus. Amoris autem, atque Saturni, et denique omnium laudes omnes referantur in Deum, principium omnium atque finem. [Cf. el pasaje con que concluye la carta citada supra, pág. 252, nota 47]… quod vero circa inala nimis formidolosus sum, quod interdum in mc reprehendis, complexio nem quandam accuso melancholiam, rem, ut mihi quidem videtur, amarissimam, nisi frequenti usu citharae nobis quodam modo dclinita dulcesceret. Quam mihi ab initio videtur impressisse Saturnus in medio ferme Aquario ascendente meo constitutus, et in Aquario eodem recipiens Martem, et Lunam in Capricorno, atque aspiciens ex quadratura Solem Mercuriumque in Scorpio, novam coeli plagam occupantes. Huic forte nonnihil ad naturam melancholiam restiterunt Venus in Libra, lupiterque in Cancro. Sed quonam temere prolapsus sum? Coges me video rursus non iniuria palinodiam alteram cantare Saturno! Quid igitur faciam? Equidem tergiversabor, ac dicam, vel naturam eiusmodi [sc. melancholicam], si vis, ab illo non proficisci, vel si ab illo proficisci necessarium fuerit, Aristoteli assentiar, hanc ipsam singulare divinumque donum esse dicenti». <<

[51] Esta correspondencia entre Ficino y Cavalcanti no se puede fechar con certeza absoluta, pero, puesto que fue impresa en el Libro III de las *Epistolae*, entre muchas cartas fechadas en 1474 y 1476 (solo la misiva al rey Matías de Hungría al principio del libro, que ocupa una posición propia, lleva lecha de 1480), mientras que las restantes cartas de 1480 no aparecen hasta el Libro VI, y las posteriores a 1480 hasta los libros VII a XII, es probable que date de mediados de los años setenta. El primer libro *De vita triplici*, sin embargo, fue concluido en 1482, el segundo y el tercero no lo fueron hasta 1480 (cf W. Kahl, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pedagogik*, vol. IX, 1906, pág. 490). Hasta los capítulos del Libro II dedicados a la prolongación de la villa —y por eso, en particular, a la dietética geriátrica— encajan en el tema del *De vita triplici* como sistema de dietética para, y fenomenología de, el tipo saturnino. Pues, según Ficino, los viejos, en razón de su edad, están tan sometidos al dominio de Saturno como los «studiosi» en razón de su disposición y ocupación; e incluso en sus afirmaciones de macrobiótica piensa primordialmente en los eruditos: «Desiderant post haec literati non tantum bene quandoque vivere, sed etiam bene valentes diu vivere». <<

[52] Ficino, *De v. tripl.*, III, 22 (*Opera*, pág. 565): «Tu vero potestatem Saturni nc negligas. Hunc enim ferunt Arabes omnium potentissimum… Est enim ipse inter Planetas orbis amplissimi caput». Véase también la carta al arzobispo Rainaldo de Florencia, citada infra, pág. 264, nota 100. <<

[53] Ficino, *De v. tripl.*, I, 5 (*Opera*, pág. 497): «Hactenus quam ob causam Musarum sacerdotes melancholici, vel sint ab initio, vel studio fiant, rationibus primo coelestibus, secundo naturalibus, tertio humanis, ostendisse sit satis. Quod quidem confirmat in libro Problematum Aristoteles. Omnes enim, inquit, viros in quavis facultate praestantes melancholi-

cos extitisse. Qua in re Platonicum illud, quod in libro de Scientia scribitur, confirmavit, ingeniosos videlicet plurimum concitatos furiososque esse solere. Democritus quoque nullos, inquit, viros ingenio magnos, praeter illos, qui furore quodam perciti sunt, esse unquam posse. Quod quidem Plato noster in Phaedro probare videtur, dicens poeticas fores frustra absque furore pulsari. Etsi divinum furorem hic forte intelligi vult, tamen neque furor eiusmodi apud Physicos, aliis unquam ullis praeterquam melancholicis incitatur». Véase también la nota siguiente. <<

[54] Ficino, *De v. tripl.*, I, 4 (*Opera*, pág. 497): «Maxime vero literatorum omnium, hi atra bile premuntur, qui sedulo philosophiae studio dediti, mentem a corpore rebusque corporeis sevocant, incorporeisque coniungunt, tum quia difficilius admodum opus maiori quoque indiget mentis intentione, tum quia quatenus mentem incorporeae veritati coniungunt, eatenus a corpore disiungere compelluntur. Hinc corpus eorum nonnunquam, quasi semianimum redditur atque melancholicum. Quod quidem Plato noster in Timaeo significat, dicens: animum divina saepissime, et intensissime contemplantem, alimentis eiusmodi adeo adolescere, potentemque evadere, ut corpus suum supra quam natura corporis patiatur exuperet…». <<

[55] Ficino, *De v. tripl.*, 1, 6 (*Opera*, pág. 498). Véase cita de la nota siguiente. <<

[56] Ficino, *De v. tripl.*, III, 9 (*Opera*, pág. 546, en realidad 545): «Unde ad secretiora et altiora contemplanda conducit». Cf. también III, 24 (*Opera*, pág. 568): «Sed qui ad secretissima quaeque curiosius perscrutanda penitus instigatur, sciat se non Mercurialem solum esse, sed Saturnium». En cuanto a esta ultima afirmación, cabe señalar que al propio Mercurio —como Ερμης λόγιος, identificado con el Thot egipcio y con Nebu, el dios babilonio de los escribas— le correspondía

la mayor antigüedad como patrono de las profesiones intelectuales; Vettius Valens (*Anthologiarum libri*, ed. W. Kroll, Berlín 1908, II, 16, pág. 74) pone bajo su tutela la geometría, así como la filosofía. Tampoco quería Ficino oponerse al principio de que la naturaleza común de todos los hombres dotados para las ciencias es mercurial. «Quoniam vero de literarum studiosis loquor, recordari unumquemque volo literarum amore captum imprimis se esse Mercurialem… Atque haec communis his omnibus est conditio». Pero, dentro de este supuesto general, se pueden diferenciar los diversos tipos de «viri literati»; así, el orador ingenioso y ameno, o serio y agradable, debería reconocer como patronos, además de Mercurio, a Apolo y Venus; un hombre dedicado al derecho o a la «naturalis communisque philosophia» debería reconocer a Mercurio y a Júpiter; mientras que —y esto es lo importante— el pensador que se eleva a las mayores alturas y sondea los mayores abismos «sciat se non Mercurialem solum esse, sed Saturnium». Lo cierto, sin embargo, es que Ficino limita su interés y sus simpatías a este tipo saturnino de erudito, y reconoce, además, una relación particularmente estrecha entre Saturno y Mercurio, ya que también este, debido a su naturaleza seca, se corresponde con la bilis negra (cf. Ficino, *De v. tripl.*, I, 4 y 1, 6 (*Opera*, págs. 496 y 498); igualmente Clemente Clementino, Lucubrationes, Basilea 1535, pág. 15: «Splenque bilem gignit, moestis Mercurius atram»). También Mercurio, como Saturno, significaba la filosofía (carta a Bindacius Recasolanus, *Opera*, pág. 943), y según Platón se asemejaba a Saturno más que ningún otro planeta por su luz y coloración (carta a Filippo Carducci, *Opera*, págs. 948-49; cf. también las cartas a Bernardo Bembo, *Opera*, pág. 798, y a Niccolo Valori, *Opera*, pág. 952). De modo que al final el carácter mercurial deja paso totalmente al saturnino en el cuadro general del «ingeniosus», y la idea de Mercurio queda,

por así decirlo, absorbida por la idea de Saturno; cf., por ejemplo, el pasaje característico de Ficino, *De v. tripi.*, I, 6 (*Opera*, pág. 4.98), que primero menciona juntos a Saturno y Mercurio, pero después habla de Saturno solo: «Congruit insuper [sc. atra bilis] cum Mercurio atque Saturno, quorum alter omnium planetarum altissimus, investigantem evehit ad altissima. Hinc philosophi singulares evadunt, praesertim cum animus sic ab externis motibus, atque corpore proprio sevocatus, et quam proximus divinis, divinorum instrumentum efficia tur. Unde divinis influxibus, oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicit». <<

[57] Véase la carta al erudito Jacopo Antiquario (*Opera*, pág. 860): «Sane Platonici, cum animam in tres praecipue distinguant vires, intelligendi videlicet et irascendi atque concupiscendi, primam partiuntur in duas, scilicet in mentem, vel contemplationi vel actioni praecipue deditam. Mentem quidem contemplatricem nomine Saturni significant, mentem vero actionibus occupatam nominant Iovem», etcétera. Cf. también Ficino, *De v. tripl.*, III, 22 (*Opera*, pág. 565), «qui ad divinam contemplationem ab ipso Saturno significatam… se conferunt». Sus fuentes eran, naturalmente, los neoplatónicos, Plotino, Macrobio y, sobre todo, Proclo, cuya notable influencia sobre las tesis del humanismo italiano resulta cada día más clara. La aceptación general de esta tesis entre los humanistas florentinos se puede ver, por ejemplo, en Cristoforo Landino, *Camaldulensium disputationum libri quattuor* (ed. de Estrasburgo de 1508, fol. K ii r.), o en Pico della Mirandola, *Opere di Girolamo Benivieni… col Commento dello Ill. S. Conte Gio. Pico Mirandolano*, Venecia 1522, I, cap. 7, textos ambos donde se alude a los viajes del alma a la manera de Macrobio y Proclo. <<

[58] Además de la correspondencia con Cavalcanti citada supra, y varios pasajes del *De vita triplici* (especialmente III, 22), cf. especialmente la carta al arzobispo Rainaldo de Florencia (citada infra, pág. 264, nota 100); la carta a Bernardo Bembo (*Opera*, pág. 771) que hace referencia a la «tarditas» de Saturno; la carta al cardenal Raffael Riario (*Opera*, pág. 802: «saevitia Manis atque Saturni»), y, sobre Mulo, la carta al cardenal de Aragón (*Opera*, pág. 819): «Duo potissimum inter planetas hominibus assidue pericula machinantur, Mars videlicet et Saturnus». <<

[59] Véase supra, págs. 57 y 167 y s. (texto). <<

[60] Basta esto para demostrar que Giehlow (1903, pág. 36) no está en lo cierto al interpretar el objetivo principal de Ficino como la armonización de las buenas cualidades del melancólico, como las ven él y Aristóteles, con «la naturaleza constantemente maléfica de Saturno»; pues hemos visto de qué manera la idea neoplatónica de Saturno gozaba ya de aceptación general entre los humanistas italianos. <<

[61] Esta idea de unas afinidades electivas con los planetas, fundada en la doctrina de la «concinnidad» de ciertas actividades y ciertos astros, fue expresada en otros lugares por Ficino casi en los mismos términos; cf. Ficino, *De v. tripl.*, III, 22 (*Opera*, pág. 566): «Expositos, inquam [sc. las almas de los hombres a la influencia de los cuerpos celestes], non tam naturali quodam pacto, quam electione arbitrii liberi, vel affectu». Esta doctrina, para la cual habían allanado el camino Matteo Palmieri (cf. supra, texto, págs. 247 y ss.) y otros autores, ayudó a los pensadores del Renacimiento a armonizar la astrología con la ética cristiano-neoplatónica. Véase también Ficino, *De v. tripl.*, III, 12 (*Opera*, pág. 548), donde se cita a «Albertus Magnus in Speculo» como testigo principal de la posibilidad de esa armonización. <<

[62] Esta notable sentencia, que aparece seguida de afirmaciones correspondientes sobre los otros planetas, y que recapitula en su lista dispar toda la confusión del complejo saturniano en los autores tardoclásicos y árabes, procede de Ficino, *De v. tripl.*, III, 2 (*Opera*, pág. 534). <<

[63] Hasta el título del capítulo de Ficino, *De v. tripl.*, I, 4, es harto significativo: «Quot sint causae quibus literati melancholici sint, vel fiant». <<

[64] Como se ha dicho supra, pág. 253, nota 51, hay un intervalo de unos siete años entre la dietética más o menos práctica del Libro I y el punto de vista más metafísico y cosmológico de los volúmenes siguientes. <<

[65] Asi Symphorianus Champerius, en el título de su *Symphonia Platonis cum Aristotele, et Galeni cum Hippocrate*; cf. William Oder, *Thomas Linacre*, Cambridge 1908, pág. 23. La graciosa xilografía de la portada (Osler, *op. cit.*, lámina III) muestra a esos cuatro grandes hombres tocando un cuarteto de cuerda. <<

[66] Sobre Arnaldo de Vilanova (1234-1311), que, «manteniéndose al margen del gremio universitario, con sus trabajos médicos y químicos preparó el camino para el renacimiento de la medicina» (fue también profeta, político, crítico social, diplomático, teólogo y «clericus uxoratus»), cf. K. Burdach, *Briefw, des Cola di Rienzo* (*Vom Mittelalter zur Reformation*, II, 1), Berlín 1913, pág. 146, con abundante bibliografía. Su *De conservanda iuventute*, obra de importancia fundamental para Ficino, se inspira en Roger Bacon, según E. Withington (*Roqer Bacon. Commemorative Essays*, ed. A. G. Little, Oxford 1914, pág. 353). <<

[67] Cf. el proemio al Libro III. El extraño título latino citado aquí por Ficino se refiere a *Enéadas*, IV, 4 (Περὶ ψυχῆς ἀποριῶν B, 30-45) y *Enéadas*, II, 3 (Περὶ τοῦ εἰ

ποιεῖ ἄστρα). Pero Ficino y Plotino se diferencian en que el segundo mantiene esta teoría sólo como hipótesis. (Aun si todo eso fuera así —es decir, aun si, como creen los estoicos, todas las cosas terrenales estuvieran determinadas por influencias cósmicas—, el hombre seguiría siendo libre para volverse hacia el ”Εν). De hecho Plotino, a quien Plotino emplea para reconciliar el libre albedrío con la iatromatemática, y aun en cierto sentido con la astrología, era citado por los enemigos más convencidos de la astrología como el filósofo antiguo que «illus vanitatem falsitatemque deprehendens tandem, eam merito irrisit» (Hieronymus Savonarola, *Adversus divinatricem astronomiam*, II, 1, pág. 56 en la edición florentina de 1581). <<

[68] Véase supra, págs. 161 y ss. (texto). <<

[69] *De sacrificio et magia*; traducción de Ficino editada por W. Kroll, *Analecta graeca, Wissenschaftliche Beilage zum Vorlesungsverzeichnis der Universität Greifswald*, Pascua de 1901, págs. 6 y ss.; el original griego fue descubierto y publicado por J. Bidez en *Catalogue des manuscrits grecs*, vol. VI, *Michel Psellus* (Bruselas 1928), con un Apéndice titulado *Proclus sur l'art hiératique*, Περὶ τῆς κατ' 'Ελληνας ἱερατικῆς τέχης, págs. 148 y ss. <<

[70] Ficino, *De v. tripl.*, III, 2 (*Opera*, pág. 534); cf. Platón, *Timeo*, 30B. <<

[71] *Apología* (*Opera*, pág. 573). <<

[72] Esta doctrina está desarrollada en el Libro III del *De vita triplici*. <<

[73] *Apología* (*Opera*, pág. 574). <<

[74] Ficino, *De v. tripl.*, III, 11 (*Opera*, pág. 544). <<

[75] Ficino, *De v. tripl.*, II, 13 (*Opera*, pág. 519). La idea de que las cosas terrenales eran hasta cierto punto depósitos de

las fuerzas estelares, y por lo tanto se podían usar —incluso en forma de amuletos— como instrumentos de una magia «natural» totalmente permisible se encuentra ya en Roger Bacon (*Opus Maius*, ed. J. H. Bridges, Oxford 1897, vol. I, págs. 395 y ss., citado por Wedel, *M. A. A.*, págs. 72 y ss.), cuyas ideas a este respecto tienen un parecido asombroso con las de Ficino. <<

[76] Cf. Pico della Mirandola, *Heptaplus*, IV, 1 (*Opera*, Basilea 1572, pág. 30). Con esto cf. también A. Stöckl, *Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. III, Maguncia 1866, págs. 71, 176. <<

[77] Ficino, *De v. tripl.*, III, 11 (*Opera*, pág. 544: una sentencia característica se cita infra, pág. 263, nota 94). Cf. también todo el capítulo III, 22 (*Opera*, págs. 565 y ss.). Sobre el «spiritus humanus» cf. I, 2 (*Opera*, pág. 496): «Instrumentum eiusmodi spiritus ipse est, qui apud medicos vapor quidam unguinis, purus, subtilis, calidus, et lucidus definitur. Atque ab ipso cordis calore, ex subtiliori sanguine procreatus volat ad cerebrum, ibique animus ipso ad sensus tam interiores, quam exteriores exercendos assidue uritur. Quamobrem sanguis spiritui servit, spiritus Sensibus, sensus denique rationi». <<

[78] Esta división tripartita, nacida de una fusión de doctrinas platónicas y estoicas, se distingue de la división más o menos topográfica de las facultades mentales dentro del cerebro en «imaginatio», «ratio» y «memoria» (véase supra, texto, págs. 108 y ss.) principalmente en que «mens» aparece en lugar de «memoria», de lo que resulta una escala ascendente de valores en las facultades (véase también infra, texto, págs. 335 y ss.). El ejemplo más Antiguo, y el más importante, parece ser el de Boecio, *De consolatione Philosophiae*, V, 4 (Migne, P. L., vol. LXIII, col. 849), quien, sin embargo, incluye el «sen-

sus» por debajo de la «imaginatio» (entre ésta y el cuerpo puramente material se supuso más tarde un «spiritus»), y a la facultad más alta no la llama «mens» sino «intelligentia»: «Ipsum quoque hominem alitor sensus, aliter imaginatio, aliter rado, aliter intelligentia contuetur. Sensus enim figuram in subiecta materia constitutam, imaginatio vero solam sine materia iudicat figuram. Ratio vero hanc quoque transcendit speciemque ipsam, quae singularibus inest, universali consideratione perpendit. Intelligentiae vero celsior oculus existit. Supergressa namque universitatis ambitum, ipsam illam simplicem formam pura mentis acie contuetur». Siguiendo al pseudo-Agustin, *De spiritu et anima* (Migne, P. L., vol. XL, col. 782), fue frecuente dividir la «intelligentia» en «inteligencia» en el sentido más restringido e «intelecto»; cf. Isaac de Stella (m. 1169), *Epistula de anima* (Migne, P. L., vol. CXCIV, vols., 1180 y ss.); Alano de Insulis (m. 1202), *Contra haereticos*, I, 28 (Migne, P. L., vol. CCX, col. 330); Alano de Insulis, *Distinctiones dictionum theologicalium* (Migne, P. L., vol. CCX, cols. 922B, 819D; Domingo Gundisalvo (h. 1150), *De processione mundi* (ed. G. Bülow, C. *Baeumkers Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. XXIV, 3, 1925, pág. 259). <<

[79] Cf. K. Sudhoff, *Iatromathematiker, vornehmlich im 15. und 16. Jahrhundert* (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin, vol. II), Breslau 1902, *loc. cit.* <<

[80] Ficino, *De v. tripl.*, I, 4 (*Opera*, pág. 496): «Ut autem literati sint melancholici, tres potissimum causarum species faciunt, prima coelestis, secunda naturalis, tertia est humana…». La causa celeste reside en el hecho de que la mente que busca se concentra, por así decirlo, hacia dentro («tanquam a circumferentia quadam ad centrum sese recipere, atque, dum speculatur, in ipso… hominis centro stabilissime

permanere»), y por lo tanto es análoga a la tierra («ad centrum vero a circumferentia se colligere, figique in centro, maxime terrae ipsius est proprium»), que a su vez tiene relación con la bilis negra; mientras que la bilis negra, por otra parte, «mundi centro similis, ad centruhi rerum singularum cogit investigandum, evehitque ad altissima quaeque comprehendenda, quandoquidem cum Saturno maxime congruit altissimo planetarum. Contemplatio quoque ipsa vicissim assidua quadam collectio ne, et quasi compressione naturam atrae bili persimilem contrahit». Finalmente, la causa humana reside en las consecuencias puramente fisiológicas de la vida que lleva el erudito: resecamiento del cerebro, espesamiento de la sangre, mala digestión, etcétera. <<

[81] Ficino, *De v. tripl.*, I, 3 (*Opera*, pág. 496) y, con mayor detalle, I, 7 (*Opera*, págs. 499 y s.). El camino de la verdad y la sabiduría está «terra marique» cercado de peligros: «mari», los dos humores mucilaginosos, «phlegma sive pituita» y «noxia melancholia», acechan como Escila y Caribdis; «terra» amenazan como tres monstruos Venus, Baco y Ceres, y finalmente «la oscura Hécate». Dicho en términos menos alegóricos, el trabajador intelectual debe guardarse contra los placeres del amor, el exceso en comer y beber, y el dormir hasta hora avanzada de la mañana. Es digno de nota que con respecto al «Venerei coitus» el platonista Ficino se aparte de las tesis de los clínicos —a las que, en este aspecto, se adhería hasta Hildegarda de Bingen— y secunde el consejo ascético que daban los autores de tendencia monástica y teológica (véase supra, texto, pág. 96 y passim). <<

[82] Ficino, *De v. tripl.*, I, 7 (*Opera*, pág. 500) y I, 8 (*Opera*, pág. 501). El día está hecho para el trabajo, la noche para el reposo; el trabajo nocturno es perjudicial e improductivo. Por eso el erudito debe comenzar su trabajo de meditación con el alba, si es posible —pero no inmediatamente después de le-

vantarse: la primera media hora se debe a la «expurgatio»—, y proseguir con intervalos hasta el mediodía. Las restantes horas del día son «veteribus alienisque legendis potius, quam novis propiisque excogitandis accommodatae». Debería, sin embargo, relajarse una vez cada hora. <<

[83] Ficino, *De v. tripl.*, I, 9 (*Opera*, pág. 501: «Habitatio alta a gravi nubiloque aere remotissima, tum ignis tum calidi odoris usu humiditas expellenda». <<

[84] Ficino, *De v. tripl.*, I, 10 y 11 (*Opera*, págs. 501 y ss.). Aquí la coincidencia de Ficino con la medicina de las escuelas se aparece con especial claridad; es poco lo que aporta de su cosecha a las prescripciones habituales sobre comida y bebida (cf. también Ficino, *De v. tripl.*, II, 6 y 7; *Opera*, págs. 513 y ss.). <<

[85] Ficino, *De v. tripl.*, III, 11 (*Opera*, pág. 544). <<

[86] Cf. especialmente Ficino, *De v. tripl.*, I, 7 (*Opera*, pág. 500), y I, 22 (*Opera*, pág. 507), con la recomendación especial de clisteres oleosos. <<

[87] Ficino, *De v. tripl.*, I, 8 (*Opera*, pág. 501): «Sed antequam e lecto surgas, perfrica parumper suaviterque palmis corpus totum primo, deinde caput unguibus»; y «Deinde remittes parumper mentis intentionem, atque interim eburneo pectine diligenter et moderate pectes caput a fronte cervicem versus quadragies pectine ducto. Tum cervicem panno asperiori perfrica…». <<

[88] Para citas véase supra, pág. 103, e infra, pág. 262 (texto) y nota 93. <<

[89] Ficino, *De v. tripl.*, I, 9 (*Opera*, pág. 502) a I, 25; también II, 8 (*Opera*, pág. 516) a II, 19. <<

[90] El Libro III (*Opera*, págs. 531 y ss.) está dedicado a su uso y aplicación. <<

[91] En el valioso libro de Friedrich Gundolf *Paracelsus* (Berlín 1927, págs. 79 y ss.) no se presta suficiente atención a este telón de fondo. Aunque Paracelso «tratara seriamente de indagar en esta presupuesta cooperación entre el Todo y el Hombre», y «por medio del estudio y la colación de textos pugnara por aplicar toda la gama de las fuerzas celestes y terrenas a los propósitos de la medicina», esta visión macrocósmica (como diría Gundolf) de la medicina no era en modo alguno reaccionaria, ni significaba una vuelta a la Edad Media, antes al contrario era un fenómeno renacentista, una vuelta a Platón, Plotino y Proclo frente a Galeno, los árabes y los médicos medievales; y sólo la *Medicina Platonica* de Ficino hizo posible esa vuelta para el norteño, a través, fundamentalmente, de Agrippa de Nettesheim (véase infra, texto, págs. 336 y ss.). <<

[92] Según Celso, la medicina incluye la dietética, la farmacia y la cirugía; cf. H. Sigerist, *Antike Heilkunde*, Munich 1927, pág. 31. <<

[93] [Como quiera que el cielo está constituido según una ley de armonía y se mueve armónicamente… es normal que no sólo los hombres, sino todas las cosas de aquí abajo estén dispuestas en función de la armonía, y de ella sola, a captar las influencias celestes en la medida de sus posibilidades. Y la amplia armonía de las cosas superiores nosotros la hemos distribuido —según la gradación anteriormente establecida— en siete clases de objetos, a saber: las imágenes constituidas armónicamente (o que tales se pretenden); los remedios equilibrados según una cierta consonancia; los vapores y los perfumes preparados según una regla semejante de proporción; los cantos y los sonidos musicales, a los cuales hay que añadir los gestos del cuerpo, los saltos, las danzas, que según nosotros participan del mismo orden y el mismo poder; los conceptos y los movimientos reglados de la imaginación; los dis-

cursos coherentes de la razón, y las serenas contemplaciones de la mente]. Ficino, *De v. tripl.*, III, 22 (*Opera*, pág. 564). Por lo que se refiere a la música cabe también mencionar el capítulo III, 2 (*Opera*, pág. 534); aunque la música en general pertenece a Venus, hablando con propiedad sería únicamente la música alegre; la música seria pertenece al Sol y a Júpiter, y la neutra (cosa significativa) a Mercurio; cf. también Ficino *De v. tripl.*, III, 11. La ley general que determina el efecto curativo de la música sobre el organismo humano —que, por supuesto, es también una ley cósmica— se explica en una carta a Antonio Canigiani (*Opera*, págs. 650 y ss.). <<

[94] Ficino, *De v. tripl.*, III, 11 (*Opera*, pág. 544): «Inter haec diutissime diurno tempore sub divo versaberis, quatenus tuto vel commode fieri potest [!], in regionibus altis et serenis atque temperatis. Sic enim Solis stellarumque radii expeditius puriusque undique te contingunt, spiritumque tuum complent mundi spiritu per radios uberius emicante». La prescripción correspondiente en Constantino Africano (*Opera*, Basilea 1536, pág. 295) es: «Melancholici assuescant ad pedum exercitia aliquantulum, apparente aurora, per loca spatiosa, ac plana, arenosa, et saporosa!». <<

[95] Ficino, *De v. tripl.*, III, 18 (*Opera*, págs. 556 y ss.): «Saturni veteres imaginem ad vitae longitudinem faciebant in lapide Feyrizcch, id est Saphyro, hora Saturni, ipso ascendente atque feliciter constituto. Forma erat: homo senex in altiore cathedra sedens, vel dracone, caput tactus panno quodam lineo fusco, manus supra caput erigens, falcem manu tenens aut pisces, fusca indutus veste». Esta descripción tiene su origen en el círculo de Picatrix. [Véase la figura 87]. <<

[96] Cf. H. Ritter, «Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. 1 (1921-22), passim. <<

[97] *Apología* (*Opera*, pág. 573): «Denique duo sunt magiae genera. Unum quidem eorum, qui certo quodam cultu daemonas sibi conciliant, quorum opera freti fabricant saepe portenta. Hoc autem penitus explosum est, quando princeps huius mundi eiectus est foras. Alterum vero eorum qui naturales materias opportune causis subiiciunt naturalibus, mira quadam ratione formandas». También de la segunda hay dos clases, «magia curiosa», que aplica esos poderes mágicos naturales sólo a fines innecesarios, o incluso dañinos, y «magia necessaria», con cuyo auxilio se logran curaciones, «cum Astrologia copulans Medicinam». Además: «Quae sane facultas tam concedenda videtur ingeniis legitime utentibus, quam medicina et agricultura iure conceditur, tantoque etiam magis, quanto perfectior est industria terrenis coelestia copulans». Sólo cuando se trata de talismanes figurados («imagines») es obvio que Ficino no está seguro de que no caigan dentro del ámbito de la demonología; nunca deja de matizar lo que dice acerca de ellos con un «ut putant», «ut opinantur» o «veteres faciebant» (cf., p. ej., el pasaje citado supra, nota 95), y varias veces se previene formalmente de que las tesis que expone se tomen como descubrimientos suyos, ni siquiera opinión suya seria. Así también, en la *Apología, loc. cit.*: «curiosis ingeniis respondeto, magiam vel imagines non probari quidem a Marsilio, sed narrari»; y nuevamente en la introducción al Libro III: «Denique si non probas imagines astronomicas, alioquin pro valetudine mortalium adinventas, quas et ego non tam probo, quam narro, has utique me concedente ac etiam si vis consulente dimittito» (*Opera*, pág. 530). A pesar de esas reservas, que está claro que no son totalmente sinceras (y que, como señala amablemente el dr. Weil, faltan en el texto de Florencia, Biblioteca Laurenziana, Cod, plut. LXXIII, 139, habiendo sido añadidas a la obra

impresa por razones evidentes), el propio Ficino hizo bastante uso de amuletos figurados. <<

[98] Ficino, *De v. tripl.*, III, 23 (*Opera*, pág. 567): «Nos autem optare praeterita supervacuum arbitrati, monemus easdem plagas, quas illi pro daemonibus fortunisque optabant, observari pro Planetis et stellis ad opus efficiendum aicomodandis…». <<

[99] Cf. el pasaje citado en pág. 262, Ficino, *De v. tripl.*, III, 22. Es comprensible que los que intentaban defender la astrología en el sentido tradicional o «plebeyo» (como decían con desdén los platónicos florentinos) encontraran la actitud platónica sumamente vulnerable. Esos defensores, lógicamente despreciando las sutilezas de la doctrina de Ficino sobre la libertad, podían incluso mantener, con cierta justificación aparente, que de hecho los florentinos creían más en la influencia de los astros que los auténticos astrólogos, «quia contendunt omnia in coelo fieri, nedum ad corpus sed ad animam pertinentia». La polémica más interesante de esta clase, de donde está tomada la citada afirmación, procede de un milanés, Gabriel Pirovanus, *De astronomiae veritate opus absolutissimum* (1.ª ed. 1507, reimpresa en Basilea, 1554, junto con una apología similar de Lucius Bellantius). Según él, cuando los platónicos afirman que los planetas influyen en nuestras almas por sus emanaciones, y llaman a Saturno el «intelligentiae ducem» que las eleva al «intellectus primus», y finalmente al «Ipsum Bonum», hacen a los planetas mediadores entre el hombre y Dios, y ésa es una herejía que ni el más ardiente astrólogo profesional se habría atrevido a propagar. <<

[100] Cf. Giehlow (1904), págs. 10 y ss. Sobre la doctrina de Júpiter como «temperator Saturni» véase supra, págs. 150; 186, nota 173. Además del pasaje principal de Ficino (*De v. tripl.*, III, 22; *Opera*, pág. 564), cabe mencionar también III,

12 (*Opera*, pág. 547), y (con una alusión a la conexión mitológica) una carta al arzobispo Rainaldo de Florencia (*Opera*, pág. 726): «Sed deinde in mentem rediit, quod antiqui sapientes non absque summa ratione de Saturno et Iove, Marteque et Venere fabulantur. Martem videlicet a Venere, Saturnum ab Jove ligari. Hoc autem nihil aliud significat, quam quod Saturni Martisque malignitatem, benignitas Jovis Venerisque coercet… In quo autem omnem Iovis effigiem, vim, dotes agnoscam, praeter te in praesentia Florentiae invenio neminem». En este círculo florentino la creencia en los astros se trataba a menudo con cierta ironía humorística, que, sin embargo, por lo menos en lo que se refiere a Ficino, ocultaba, más que impugnaba, la seriedad de la actitud. Así, con el mismo tono elegante y medio en broma encontramos una referencia a la mitología antigua en una carta a Matteo da Forli (*Opera*, pág. 861): «Tradunt poetae Iovem Saturno patri quondam imperium abstulisse, ego vero arbitror Martem his temporibus quasi Saturni vindicem sibi Iovis regnum usurpavisse, etenim (ut aiunt Astronomi) religiosi viri ab Iove significantur atque reguntur…». Más tarde, cf. Antoine Mizauld de Montluçon, *Planetologia*, Lyon 1551, págs. 29 y ss., o León Hebreo, *Dialogi d'Amore*, Vencen 1541, fol. 90 r.: «Ancora Juppiter con Saturno guardandosi con buono aspetto, fa cose diuine, alte, et buone, lontane dalla sensualità; ancora Juppiter fortunato corregge la durezza di Saturno». <<

[101] Ficino, *De v. tripl.*, II, 16 (*Opera*, pág. 523), es muy instructivo, recomendando cautela a la hora de emplear las influencias antisaturninas; el mayor contraste es el que existe entre Saturno y Venus, pero sería equivocado tratar de curar a un hombre sojuzgado por Saturno con medios venéreos (o, viceversa, a un hombre demasiado dado a Venus por medios saturninos): «Hinc rursus efficitur ut si quem Saturnia, vel contemplatione nimium occupatum, vel cura pressum, levare

interim et aliter consolari velimus, per venereos actus, ludos, iocos [entre los cuales, por lo tanto, hay que contar también, según III, 2, la música excesivamente alegre], tentantes tanquam per remedia longe distantia, frustra atque etiam cum iactura conemur. Atque vicissim si quem venereo vel opere perditum, vel ludo iocoque solutum moderari velimus, per Saturni severitatem emendare non facile valeamus. Optima vero disciplina est, per quaedam Phoebi Iovisque, qui inter Saturnum Veneremque sunt medii, studia similiaque remedia homines ad alterutrum declinantes ad medium revocare». <<

[102] Ficino. *De v. tripl.*, III, 22 (*Opera*, págs. 564 y ss.). Karl Borinski (*Die Rätsel Michelangelos*, Munich 1908, pág. 36) menciona un pasaje paralelo de Pico della Mirandola: «Saturno… significativo della natura intellettuale… fa li huomini contemplativi; Giove che è l'anima del mondo… da loro principati, governi… perche la vita attiva è circa le cose inferiori». La sutil idea de que Saturno no hacía daño «a los suyos» (ejemplificada, más adelante, por los longevos indios, que según los árabes estaban bajo el dominio de ese planeta) vino a ser una parte firme de la opinión de Ficino sobre la relación de Saturno con los «trabajadores intelectuales» después del gran cambio que experimentó en los años setenta. Además del pasaje que acabamos de citar, véase también la carta al cardenal de Aragón (*Opera*, pág. 819, cuya frase inicial ya hemos citado): «Duo potissimum inter Planetas hominibus assidue pericula machinantur, Mars videlicet et Saturnus. Uterque tamen, sicut vos docet experientia, plerunque parcit suis, Saturniis inquam Saturnus, Mars similiter Martiis, ut plurimum nescit obesse». Cf., por el contrario, Juan de Salisbury, que dice: «Omnibus igitur inimicus, vix suis etiam scolasticis parcit» (*Policraticus*, II, 19, Leiden 1595, pág. 76; ed. C. C. I. Webb, Oxford 1909, I, 108). <<

[103] Ficino, *De v. tripl.*, II, 15 (*Opera*, pág. 522): «Saturnus autem pro vita terrena, a qua separatus ipse te denique separat, coelestem reddit atque sempiternam». <<

[104] En las «mascherate» e «intermezzi» de finales del siglo XVI todavía era frecuente omitir a Saturno de la serie de los planetas por ser un astro desfavorable, o reemplazarlo por otra figura más inocua. En los Archivos del Estado de Florencia, por ejemplo (Carteggio Universale, fa. 802, c. 463), el dr. Bing encontró una petición dirigida al gran duque Ferdinando I por un tal Baccio Bacelli, fechada el 20 de diciembre de 1588, en la que sugiere una máscara de los planetas, «lasciando indietro Saturno, che per essere di mala constellatione non conviene in cose allegre». En el cuarto entremés del *Pastor Fido* de Guarino todos los planetas depositan sus dones en una urna, pero Saturno es sustituido por una divinidad de la sabiduría menos amenazadora, a saber, Palas Atenea (Vittorio Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor Fido*, Turín, 1886, pág. 312). [Véase infra, pág. 275, nota 22]. <<

[105] Carta a Pico della Mirandola (*Opera*, págs. 888 y s.): «Sed nonne et magnum aliquid fon decrevit Platonicorum documentorum copulam ab initio supernus ille Saturnus in natali utriusque dominus. Dominus et in figura Platonis, horum itaque copulam Saturnii daemones praecipue regum Sed hanc interea dissolvere passim Martiales daemones machinantur… Tantum denique copula hac destinata… adversarios superabit, quanto Saturnus est Marte superior… huc tendit (ut arbitroi) Laurentius inter Saturnios praestantissimus, et me tuetur, et Picum ad Florentem revocat urbem…». <<

[106] Carta a Pierleoni (*Opera*, pág. 928): «Vide igitur Pierleone mi alter ego, quam similem in plerisque sortem nacti sumus, disciplinae Medicem [es claro que aquí debería decir «disciplinam medicam») in coelestibus eundem, ut coniecto.

Saturnum, ducem quoque Platonem, Patronum rursus eundem Laurentium Medicem…». Cf. también *Opera*, II, pág. 1537 (introducción al comentario de Plotino): «Divinitus profecto videtur effectum, ut dum Plato quasi renasceretur, natur Picus heros sub Saturno Aquarium possidente: sub quo et ego similiter anno prius trigesimo natus fueram, ac perveniens Florentiam, quo die Plato noster est editus, antiquum illud de Plotino herois Cosmi votum mihi prorsus occultum, sed sibi coelitus inspiratum, idem et mihi mirabiliter inspiraverit». <<

[107] Carta de Pico a Ficino (*Opera*, pág. 889): «Salve pater Platonicae familiae! Iam extra omnem controversiam, et noxium atque infaustum esse Saturni sydus, et te, mi Ficini, et si tuo fortasse bono, meo certe malo Saturnium esse natum. Ut enim ille est plurimum regradarius, sic et tu quoque simili praeditus ingenio iam bis ad me veniens regradarius factus bis retro retulisti pedem… Sed dic, amabo, quid fuit in causa iteratae retrocessionis? An tuus Saturnus? An potius saturi nos? Sed quicquid illud fuit, quod te mihi, id est me mihi abstulit, fac, quaeso, in posterum, ut non seiungat nos, qui nos olim coniunxit [pues también Pico es hijo de Saturno], nec te unquam credas ad me saturum accessurum, qui te, solatium meae vitae, meae mentis delitias, institutorem morum, disciplinae magistrum, et esurio semper et sitio. Vale et veni, ut tuus Saturnus, id est tuus saturus νοῦς me quoque saturum reddat». <<

[108] Según la mitología tardodásica (Ovidio, *Met.*, XIV, 320), Pico era hijo de Saturno y abuelo de Latino. <<

[109] Carta a Pico della Mirandola (*Opera*, pág. 901): «Picum sublimis Saturni filium». <<

[110] Carta a Francesco Gaddi (*Opera*, pág. 892): «Picus Saturno natus, ceu Saturnus ille liberos, sic ipse grandes quo-

tidie libros integros devorat, quos quidem non in cinerem redigat, ut noster ignis, sed ut coelestis in lucem». <<

[1] Cf. W. Kahl, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Padagogie*, vol. IX (1906), pág. 490, y Giehlow (1903), pág. 54 (que contiene la información de que el joven Willibald Pirckheimer tuvo que conseguir en Padua un ejemplar del *De vita triplici* para su padre), y, más recientemente, H. Rupprich, *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, Viena 1930, págs. 15 y ss. La primera traducción, muy deficiente (obra de Adelphus Muelich), apareció en Hieronymus Braunschweig, *Liber de arte distillandi simplicia et composita. Das Nüw Buch den rechten Kunst zu distillieren*, fols. cxxxxi y ss., Estrasburgo 1505, y contiene solamente los dos primeros libros, lo mismo que las reimpresiones posteriores. En cuanto al tercero (fol. clxxiv v.): «Vnd das dritte buch sagt von dem leben von himel herab als von hymelischen Dingen zu vberkommen. Das gar hoch zu verston, ist hic vss gelon». <<

[2] Jovianus Pontanus, *De rebus coelestibus*, IV, 6, págs. 1261 y ss., en *Opera*, Basilea 1556, vol. III; Caelius Rhodiginus en *Sicuti antiquarum lectionum commentarios concinnarat olim vindex Ceselius, ita nunc eosdem… reparavit…*, IX, 29, Venecia 1516, pág. 455; Franciscus Georgius, *Harmonia mundi totius*, Venecia 1525, fols. xlvii v., xlix v, y cxvi v. <<

[3] También en el horóscopo del propio Durero, hecho por Lorenz Beheim, canónigo de Bamberg, en 1507, se mencionaba sólo brevemente a Saturno como elemento perturbador frente a la influencia de Venus (E. Reicke en *Festschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg zur 400 jährigen Gedächtnisfeier Albrecht Dürers 1528-1928*, Nuremberg 1928, pág. 367). El propio Gioviano Pontano da en otro lugar una descripción de Saturno (*Urania*, lib. I, pág. 2907 en el vol. IV de la edición de Basilea citada supra) que apenas difiere, ver-

bigracia, de la de Chaucer (véase supra, texto, págs. 197 y s.). <<

[4] Véase supra, pág. 271, nota 1. <<

[5] Así Conrad Peutinger, en su afirmación, descubierta por Giehlow (1903), págs. 29 y ss., acerca de una moneda de Tasos con la figura de Hércules. De todos modos, Peutinger conocía el texto original del *De vita triplici* de Ficino, según se puede demostrar, e incluso hizo uso práctico de él para un dolor de cabeza ocasionado por una caída. Cf. clm. 4011, fols. 8 r., 27 v., 36 r.-37 v., 38 r.-v., 39 v., 40 r., 41 r. <<

[6] [Acrecienta extraordinariamente el ingenio y engendra al inventor de ciertas artes]. Así Johannes ab Indagine, *Introd. apotelesmat. in Chyromant.*, VI, citado en Giehlow (1904), pág. 10. Además, está convencido de que Saturno es el «pessimus planeta» y la melancolía la «pessima complexio», y de que cuando el melancólico, ya dotado de toda mala cualidad, encima sufre una influencia particularmente fuerte de Saturno, éste «omnia haec mala conduplicat». Análogamente Johann Taisnier, *Opus mathematicum*, Colonia 1562, pág. 532. Sobre la teoría de las conjunciones de Melanchthon véase infra. pág. 318, nota 158. <<

[7] Véanse los versos de su discípulo Longinus a) comienzo de los *Libri amorum* (impresos en Giehlow (1904), pág. 7). <<

[8] Pasajes en Giehlow (1904), págs. 9 y ss. El más amargo es de los *Libri amorum*, I, 1: «Saturno totiens qui mihi danma tulit». Giehlow intentó interpretar el que Celtes relacionara la vejez con el conocimiento, la sabiduría y la filosofía como demostración de una actitud bastante favorable hacia la melancolía y Saturno, ya que Saturno era un «senex» y la melancolía era el temperamento propio de la ancianidad. Pero no hay fundamento para deducir nada de eso meramente del

respeto natural hacia la sabiduría de la vejez, y menos aquí, donde contrasta con afirmaciones tan inequívocas. <<

[9] Cf., de una parte, las alegorías filosóficas como la reproducida en L. Dorez, *La canzone delle virtù e delle scienze*..., Bérgamo 1904, fol. 6 v. (cf. también Saxl, *Verzeichnis*, vol. II, pág. 34); y, de otra, las representaciones cosmológicas en las que las cuatro esquinas de la figura están ocupadas por las cabezas de los cuatro vientos (a veces ya identificadas con las estaciones, los elementos, etc.). Véanse las numerosas láminas de E. Wickersheimer, *Janus*, vol. XIX (1914), págs. 157 y ss.; y, además, la imagen del *annus* procedente de Zwiefalten (K. Loffler, *Schwäbische Buchmalerei*, Augsburgo 1928, lámina 22), o Viena, Nationalbibliothek, Cod. lat. 364, fol. 4 v.; cf. también C. Singer, *From Magic to Science*, Londres 1928, págs. 141 y ss. <<

[10] Sobre esto véase también infra, págs. 352 y ss. (texto). <<

[11] Según Boecio, *De consolatione Philosophiae*, I, 1, la escala debería ascender de *pi a theta* (de la práctica a la teoría); Durero da *phi* en lugar de *pi*. ¿Estaría pensando en una ascensión de la filosofía a la teología? <<

[12] Véase supra, pág. 35 (texto). <<

[13] La ecuación completada en el último «novenarium» da la explicación textual de esta variante: Melancholicus = Tierra = Noche = Viento del Norte = Frío = Blanco azulado - Capricornio = Invierno = Vejez (cf. Giehlow (1904), págs. 6 y ss.). Aparte de esta única variante, el esquema de la xilografía sigue siendo idéntico al sistema antiguo tal como éste se conserva, por ejemplo, en Munich, MS. graec. 287 (*Cat. astr. Gr.*, VII pág. 104). <<

[14] [El melancólico tiene semblante triste, es codicioso y muy avariento; no hay que pedirle gracias porque a ninguna

buena acción es propicio. Avezado en la impostura, la fullería y el engaño, nunca es parco en buenas palabras, pero no será él quien las cumpla). París, Bibl. Nat., MS. fr. 19994, fol. 13r Cf. también los textos citados supra, págs. 126 y ss. (texto). <<

[15] 15 LE, *Nachlass*, pág. 228, 28. <<

[16] Los borradores de 1512-13 dicen realmente: «Wir haben mäncherlei Gestalt der Menschen, Ursach der vier Complexen». LF, *Nachlass*, págs. 299, 23; 303, 9; 306, 12. <<

[17] Así la versión impresa de 1528; LF, *Nachlass*, págs. 228, 25 y ss. Sobre esto véanse los borradores preliminares, que ciertamente datan también de los años veinte, LF, *Nachlass*, pág. 247, 7: «Item, Si haces uso diligente de lo que antes he escrito podrás retratar con gran facilidad a todo tipo de hombres, sean de la complexión que sean, melancólicos, flemáticos, coléricos o sanguíneos. Pues se puede hacer muy bien una figura que sea imagen verdadera de Saturno o de Venus, y sobre todo en pintura mediante los colores, pero también con otras cosas»; y LF, *Nachlass*, pág. 364, 21 (casi idéntico a la edición impresa). <<

[18] Giehlow (1904), págs. 63 y ss. <<

[19] LF, *Nachlass*, pág. 282, 9-12: «Item, la primera parte será de cómo se ha de elegir el muchacho, y de cómo hay que atender a que su complexión sea la debida. Esto se puede hacer de seis maneras». <<

[20] LF, *Nachlass*, págs. 283, 14-284, 2. Estos seis puntos no son otra cosa que una elaboración más detallada de lo que se describía como contenido de la «primera parte» de la introducción en la sentencia citada en la nota anterior. La sentencia de LF, *Nachlass*, pág. 284, 3-19 guarda la misma relación con pág. 282, 13-17, y ocurre igual con págs. 284, 20-285, 6 a pág. 282, 18-20. <<

[21] La expresión «überhandnehmen» es traducción literal del griego ὑπερ βάλλίειν, en latín «superexcedere», lo mismo que «urdrützig» corresponde al latín «taedium» o «pertaesus». <<

[22] Nuremberg, Stadtbibliothek, Cod. Cent. V. 59, fol. 231 r.; Londres, Brit. Mus., MS. Sloane 2435, fol. 10 v.; París, Bibl. Nat., MS. lat. II 226, fol. 107 r. [Sobre los efectos beneficiosos de la música, particularmente en la terapia de la melancolía, hemos hablado ya más de una vez en estas páginas. En cuanto a Inglaterra, la señora Marie-Anne de Kisch ha tenido la gentileza de comunicarnos uno de los hallazgos que ha hecho examinando un fondo de manuscritos romanos. Los jesuitas del Venerable English Collego de Roma (fundado en 1579 para la formación de sacerdotes ingleses que después volvían a Inglaterra con el objeto de asegurar una presencia sacerdotal entre sus compatriotas recusantes y reconquistar su país para el catolicismo) concedían una gran importancia a la educación musical. Recibían músicos de Inglaterra; organizaban conciertos en muchas ocasiones, entre ellas las argumentaciones de tesis («defensiones»); las obras de teatro escritas y representadas en el Colegio con ocasión de las fiestas de carnaval incluían partes musicales. (Nótese que ahí podía aparecer Saturno entre los otros personajes; la situación era distinta, pues, de la de Florencia evocada supra, pág. 266, nota 104). Así, *The Newe Moone*, comedia mitológica y fantástica (1632), trata en tono francamente burlesco el tema de la curación de la melancolía. La protagonista es Cynthia, la Luna, a la que un decreto arbitrario e injusto de su hermano el Sol acaba de privar de su luz. Sus amigos y seguidores están consternados; dos de ellos, Crepusculum y Pygmalion, expresan su tristeza. Para consolarse, se ponen a hacer música: Crepusculum canta una canción sobre un tema tradicionalmente triste (las desdichas y lamentaciones del

ruiseñor), y Pygmalion le acompaña con la flauta. El efecto benéfico es inmediato. Esta presentación humorística da prueba de la popularidad de un rema tratado seriamente en otros lugares. Un texto notable es el de Henry Peachman (1576-1644), poeta, pintor, músico y erudito célebre: este contemporáneo de Burton dedicó el capítulo XI de su *The Compleat Gentleman* (1622) a la música y sus virtudes curativas.

Es oportuno recordar aquí la obra de Günter Bandmann *Melancholie und Musik, ikonographischen Studien* [siglos IX-XIX], Colonia 1960.- R. K., 1989]. <<

[23] Migne, P. L., vol. LXIV, col. 1230: «Omnia siquidem superius expedita de scholarium informatione sunt infixa. Nunc de eorum sagaci provisione breviter est tractandum. Cumergo humani corporis complexio phlegmate, sanguine, cholera et melancholia consistat suffulta, ab aliquo praedictorum necesse est quemlibet elicere praceminentiam.

»Melancholico vero pigritici timorique subiecto, locis secretis et angulosis strepituque carentibus, lucisque parum recipientibus, studere est opportunum saturitateraque declivem serasque coenas praecavere, potibusque mediocribus gaudere ad naturae studium, prout studii desiccatio exegerit; plenaria potus receptione ad mensuram confoveri, ne nimii studii protervitas phtisim generet, anhelam thoracisque strictitudinem.

»Phlegmaticus vero licet strepitu vigentibus aedibus, lucisque capacissimis praeceptis studiis potest informari; poculis plenioribus potest sustentari, cibariis omnigenisque confoveri, venereoque accessu, si fas est dicere, mensurnus permolliri deberet.

»Sanguineus autem, cuius complexionis favorabilior est compago, omnibus aedibus vel locis potest adaptari, quem

ludendo saepius novimus confoveri gravissima quaestione, quam si obliquantibus hirquis parietes solus occillaret. Tamen in hoc semper non est confidendum, hunc cibariis levioribus potibusque gratissimis decet hilarari.

»Cholericus vero pallidac effigiei plerumque subiectus solitudini supponatur, ne nimii strepitus auditu bilem infundat in totam cohortem, sicque magistratus venerabilem laedat maiestatem. O quam magistratus laesio vitanda est! Hunc coena grandiori novimus sustentari, potuque fortiori deliniri. Cavendum est autem, ne litis horror potus administratione istius radibis mentibus extrahatur.

»Si autem qualitates assignare ignorans sit societas, theoricos consulat seque sic cognoscat…». Sobre esta obra, ya mencionada en 1247, véase Paul Lehmann (a quien debemos el descubrimiento del nombre del autor, Conradus), *Pseudoantike Literatur des Mittelalters* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XIII), Leipzig 1927, págs. 27 y ss. y 101. [La atribución a Conradus no puede mantenerse del acróstico sobre el que se basó P. Lehmann se encuentra en la primera edición impresa del texto; mediante pues, el nombre del editor del incunable. La posterior atribución al cronista Elias de Trickingham ha sido igualmente abandonada. Olga Weijers, que ha preparado el texto crítico (pseudo-Boecio, *De disciplina scholarium*, Leiden y Colonia 1976), concluye que no es posible identificar al autor de esta obra escrita entre 1230 y 1240. ¿Era francés o inglés, o un europeo del norte? Ni siquiera esto se puede determinar con certeza. En cuanto a la universidad a la que se refiere, París parece más probable que Oxford. El pasaje que nosotros citamos, capítulo IV, 4, 1-2, se encuentra en la página 108 de la edición de Weijers. Señalemos que el texto crítico dice que la «humana condicio» está fundada sobre los cuatro humores, mientras que el texto de la

Patrología Latina sólo habla de la «humani corporis complexio».- R. K., 1989]. <<

[1] Los esbozos preliminares han sido comentados por H. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke A. Dürers*, vol. II, I, Basilea 1937, núms. 582-87; cf. también E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton 1943, vol. II, pág. 26. <<

[2] L. F. *Nachslass*, pág. 394, 5; cf. también Giehlow (1904), pág. 76. <<

[3] Esto es evidente, incluso sin las observaciones citadas supra, texto, pág. 274 (con lo cual cf. Giehlow (1904), pág. 67). <<

[4] Véase supra, pág. 133 (texto). <<

[5] Véase supra, pág. 196, nota 204, y pág. 146, nota 35. <<

[6] Roma, Bibl. Vat., Cod. Urb. lat. 1398, fol. 11 r. El Saturno contando su oro de Cod. Pal. lat. 1369, fol. 144 v. (nuestra figura 44) pertenece a este ámbito de ideas (aunque esta vez sin la llave), lo mismo que la notable figura del ángulo superior izquierdo de la efigie de Saturno en Tübingen, M.S Md. 2 (nuestra figura 41), un rey sentado contando monedas de oro sobre un gran cofre con su mano derecha, pero alzando una copa en la izquierda (derivado de una combinación del rey Jano en francachela y el calculador Saturno, que rige enero además de diciembre). <<

[7] La leyenda explica el porqué de esta comparación: «No me fío de nadie». En K. W. Ramler, *Kurzgelasste Mythologie* (pág. 456 de la 4.ª ed., Berlín 1820), el melancólico aparece todavía provisto de cofre además de daga, cuerda y sombrero. <<

[8] En un caso el motivo de la escarcela se combina incluso con el motivo del cofre. <<

[9] Cesare Ripa, *Iconología* (1.ª ed., Roma 1593), s. v. «Complessioni». La xilografía apareció por primera vez en la

edición de 1603. <<

[10] Véase supra, pág. 134 (texto). <<

[11] La *Alegoría de la Avaricia* de J. Ligozzi (H. Vos, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlín 1920, vol. II, lámina 165), con bolsa, cofre y mano en la barbilla, podría representar igualmente la «Melancolía» si no fuera por los restantes motivos. <<

[12] F. Haack (en *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. LX (1926-27), suplemento, pág. 121) ha vuelto a mostrar que en realidad era un estudio preliminar. <<

[13] Según Ernest T. de Wald, *The Stuttgart Psalter*, Princeton 1930, fol. 55 (para el Salmo 42, 7: «Quare tristis es, anima mea»). Aparecen tipos similares en la misma obra, fol. 58 v. (para el Salmo 45) y fol. 141 (para el Salmo 118). <<

[14] Véanse los ejemplos mencionados supra, pág. 223, nota 27. <<

[15] El prototipo de esta imagen difundidísima de la persona «contemplativa» es, por supuesto, el retrato antiguo del filósofo o poeta, cuya adopción en el arte medieval para retratar a los evangelistas ha sido estudiada con detalle por A. M. Friend (en *Art Studies*, vol. V (1927), págs. 115 y ss.; la lámina XVI es particularmente instructiva). <<

[16] París, Bibl. Mazarine, MS. 19, fol. 3 r. <<

[17] Véase supra, págs. 199 y <<

[18] Reproducidas en W.H. Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884, vol. I, col. 2160. <<

[19] Sobre efigies de Saturno véase supra, texto, págs. 203 y ss.; de melancólicos, infra, págs. 284 y ss. (texto). <<

[20] Cfr., p. ej., Módena, Biblioteca Estense Cod. 697; sobre este manuscrito y los frescos de Guariento en la capilla de los Eremitani de Padua, cfr. A. venturi, en *Arte*, vol. XVII, (1914), págs. 49 y ss., aunque la relación entre ellos no está formulada con total exactitud. <<

[21] F. Saxl en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XLIII (1922), pág. 233. <<

[22] Hasta qué punto la cabeza sostenida se consideró después actitud característica del melancólico se observa, por ejemplo, en que el dibujo de Durero L 144 (en sí un inocente estudio para un retrato) apareció en un inventario antiguo como «Prustpild» de una vieja melancólica (cf. G. Glück en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXVIII, (1909-10), pág. 4). El trabajo de Ursula Hoff citado infra (pág. 369, nota 54) contiene una colección interesante de efigies «melancólicas» con este gesto de la cabeza apoyada en la mano. <<

[23] Las miniaturas son ilustraciones de los versos citados supra (pág. 129, nota 148) de Leonardo Dati, en Roma, Bibl. Vat., Cod. Chis. M. VII, 148, fols. 11 v. y ss. (hacia 1460-70). Solo el colérico está muy alterado; se ha transformado de guerrero medieval en guerrero romano. El sanguíneo lleva una corona de laurel en lugar de capirote. <<

[24] Sobre el Saturno grabado por Campagnola cf. Hartlaub, *Geheimnis*, especialmente pág. 53 y lámina 23; y el mismo autor en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XLVIII (1927), págs. 233 y ss. Sobre su relación con un dios fluvial del arco triunfal de Benevento, así como sus interesantes transformaciones en: 1) un Saturno campesino en un cuadro de Girolamo da Santa Croce (nuestra figura 58) y 2) un San Jerónimo en un retrato de Lorenzo Costa (publicado en *Arte*, vol. V (1902), pág. 296), véase supra, texto, pág. 212. El pro-

pio Campagnola transformó, unos años más tarde, el tipo filosófico de Saturno en un tipo puramente humano, y anónimo, por así decirlo (grabado P 12, reproducido en Hartlaub, *Geheimnis*, pág. 24). En el norte el tipo de Saturno resucitado por Campagnola no fue adoptado en general hasta finales del siglo XVI, y aun entonces, significativamente, no con su nombre mitológico sino como melancólico (nuestra figura 134, sobre la cual cf. texto, pág. 358). <<

[25] Hartlaub quizá tenga razón al afirmar que Durero pudo conocer directamente composiciones como el grabado B 4 (sobre una posible conexión entre Durero y Campagnola véase también infra, pág. 312, nota 135), pero la supuesta dependencia de Giorgione del grabado P 12 de Campagnola nos parece tan poco demostrable como la suposición de que el grabado B 19 del «maestro de 1515» represente una figura de la Melancolía. Es más probable que la figura que inspira al astrólogo sea la musa Urania, o, aún con mayor probabilidad, una personificación de la Astrología, de quien, por ejemplo, Ripa afirma expresamente que ha de tener alas «per dimostrar che ella sta sempre con il pensiero levata in alto per sapere et intendere le cose celesti». <<

[26] Es difícil probar que el dibujo L 79 fue un estudio de la esposa de Durero; pero, aun si lo fuera, el artista podría haberla observado en un estado de auténtico abatimiento. <<

[27] En el *Infierno* de Dante, por ejemplo (Canto VII, 56), leemos sobre los avariciosos que «Questi resurgeranno del sepulcro / col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi»; según Celio Calcagnini (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXXII (1915), pág. 169), «manus dextra expansa [indica] liberalitatem, manus sinistra compressa tenacitatem». El origen de esta id ea, que todavía perduraba en la *Iconología* de Sandrart, parece estar en Dio-

doro Siculo: 'Η δ'εὐώνυμος συνηγμένη τήρησιν καὶ φυλακὴν χρημάτων (III, 4, 3, ed. F. Vogel, Leipzig 1888, pág. 272). <<

[28] Para citas véase supra, pág. 75 (texto). <<

[29] Erfurt, Wissenschaftliche Bibliothek, Cod. Amplon. Q. 185, fol. 247r (cfr. K. Sudhoff, *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im. Mittelalter*, vol. I, Leipzig 1914, lámina. XXX). <<

[30] Sobre el cambio que introdujo Durero en el valor expresivo de estos motivos tradicionales, cfr. infra, págs. 306 y ss. (texto). <<

[31] Para citas véase supra, págs. 79 y ss. (texto). <<

[32] Así en Ibn Ezra. <<

[33] Así en Alberto Magno, citado en pág. 91, nota 12. <<

[34] Así, p. ej., en la traducción de los versos salernitanos en la obra *De conservanda bona valetudine*, ed. Johannes Curio, Francfort 1559, fol. 237 v.: «Ir farb fast schwartz vnd erdfarb ist» («su color es casi negro y terroso»). En vista de la naturaleza contradictoria de este tipo de literatura, y de los contrastes inherentes a la propia idea de melancolía, no es sorprendente encontrar a veces al melancólico descrito como «pálido» en otros escritos sobre las complexiones, p. ej. en los versos de nuestra figura 84. <<

[35] Así en Johann von Neuhaus, citado en págs. 128 y s. (texto). <<

[36] Así en los versos salernitanos, citados en pág. 128 (texto). <<

[37] Cf. K. Sudhoff, *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter*, vol. I, lámina XXXVI; en algunos casos se muestra también al médico operando, p. ej. en Roma, Cod. Casanat. 1382 (Sudhoff, *op. cit.*, lámina XXV) y supra, págs. 75, 110. <<

[38] Con nuestras figuras 68 y 72 cf., p. ej., las representaciones de Saúl y David; con la figura 73 cf. una miniatura como la de Berlín, Staatsbibliothek, Cod. Hamilton 390, fol. 19 r.: «Iste verberat uxorem suam» (sobre este códice véase infra, texto, pág. 291). <<

[39] También los dos hombres con piernas de madera en una serie de xilografías de los vicios (de la que hablaremos más adelante, págs. 292 y ss., texto) de la edición Curio (citada supra, nota 34), fol. 239 v., nuestra figura 76. Sobre el dibujo suizo de nuestra figura 147 y el grabado de De Gheyn de nuestra figura 151, donde la asimilación del tipo melancólico al saturnino se realiza sobre una base nueva y humanista, véase infra, págs. 371, 375 (texto). <<

[40] Berlín, Cod. germ. fol. 1191, fol. 63 v., ahora en Marburgo; cf. *Beschreibendes Verzeichnis der Miniatur-Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek*, vol. v, ed. H. Wegener, Berlín 1928, pp. 72 y ss. Aquí los sanguíneos tocan el laúd, los coléricos luchan y el flemático está sentado en una actitud de abatimiento que suele ser característica del melancólico; sobre esto véase infra, pág. 308, nota 117. <<

[41] Cambridge, Caius College, MS. 428, fol. 27 v., cf. M. R. James, *Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Gonville and Caius College*, Cambridge 1908, pág. 500. El tipo de representaciones que aquí se comenta se puede explicar fácilmente como una síntesis de los sistemas tetrádicos abstractos que se dan a partir del siglo ix, primero en manuscritos de Isidoro y luego con ilustraciones de tratados de cosmología (cf. E. Wickersheimer en *Janus*, vol. xix (1914), págs. 157 y ss., y C. Singer, *From Magic to Science*, Londres 1928, págs. 211 y ss. y lámina xiv), con representaciones de figuras análogas de época grecorromana, como los mosaicos de Chebba, etc. <<

[42] «Quatuor aetates velut hic patet atque videtur
Humanae vitae spatium conplere iubentur». <<

[43] La serie de esta lista está basada: a) en la norma que se aplica casi estrictamente a todos los sistemas, ya sea que empiecen por «sanguis» o, como aquí, por «phlegma», a saber, que la «cholera rubra» precede a la «cholera nigra», y b) en el uso verbal según el cual «decrepitas» denota una edad más avanzada que «senectus». Esto, sin embargo, se contradice con la secuencia pictórica (mientras, p. ej., el ciclo de los puntos cardinales que aparece en fol. 21 r. del mismo manuscrito se lee en el sentido del reloj empezando por arriba, aquí la secuencia es irregular) y por el hecho de que «Decrepitas» está todavía hilando, mientras que «Senectus» está ya arrollando la lana. Es evidente que la tradición antigua que seguía el sistema menos usual comenzando por «phlegma» (véase supra, pág. 35, texto) quedando gran parte eclipsada; en fol. 22 v. se ve un esquema circular análogo a los dos que acabamos de mencionar, en el que la secuencia, aunque normal, comienza abajo y va en sentido contrario al del reloj (arriba, «cholera rubra» = caliente y seca; a la derecha, «sanguis» = caliente y húmeda; abajo, «aquí fría y húmeda; a la izquierda, «terra» = fría y seca). También es muy inusitado llamar «senectus» a la edad «colérica», caliente y seca, y al oeste «frío y seco», frente al este «caliente y húmedo». En los ejemplos reunidos por Wickershcimer el ciclo se ajusta siempre a la secuencia habitual: «sanguis», «cholera rubra», «cholera nigra», «phlegma». <<

[44] Sobre todo en estos ciclos tetrádicos no es raro encontrar una significación doble, y hasta triple, para cada figura. Cf. los ejemplos citados en pág. 286, nota 41, y los Ríos del Paraíso de la pila bautismal de Rostock, de 1291 (que, según la inscripción, representan también los cuatro elementos). <<

[45] Véase supra, págs. 118 y s. (texto). <<

[46] De hecho, las representaciones medievales de las cuatro edades del hombre parecen derivaciones indirectas de representaciones de las cuatro estaciones que enlazan con la Antigüedad por una tradición pictórica continua. <<

[47] F. Boll, «Die Lebensalter», en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, vol. XVI (1913), pág. 103, lámina I, 2. <<

[48] Para este tipo de representación de la Primavera basta remitirse al ya mencionado mosaico de Chebba o al *Chronicon Zwifaltense* citado supra, pág. 273, nota 9. Las representaciones correspondientes del mes de mayo son innumerables; el ejemplo más temprano es el conocido calendario de Salzburgo de 818 (nuestra figura 105). Que también en la literatura se podían emplear como sinónimos «mayo» y «primavera» se ve en la leyenda de la efigie de un sanguíneo en nuestra figura 81: «das wirket mey und Jupiter». <<

[49] En la alegoría plenamente desarrollada de las edades del hombre, el huso denota el quinto estadio dentro del ciclo de siete, y el séptimo decenio dentro del ciclo de cien años (W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926, núms. 1142 e 1143). Aparte de esto, hilar es la forma característica de actividad femenina, y la miniatura de Cambridge sólo presenta ocupaciones femeninas. <<

[50] Pliego, Zurich, Zentralbibliothek (Schreiber 1922 m.); P. Heitz, *Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts*, vol. IV, núm. 4. <<

[51] Londres, Brit. Mus., MS. Sloane 2435, fol. 31 r. <<

[52] F. Boll, «Die Lebensalter», en Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, vol. XVI (1913) lámina II, 3 y 4. Es obvio que hay un error cuando Boll, en pág. 129, dice que el halconero sostiene «una paloma, animal sagrado de Venus». <<

[53] Sobre el simbolismo animal aplicado a los cuatro temperamentos véase supra, texto, págs. 118 y s. Las obras de las que aquí se trata (calendarios de pastores en francés e inglés, este último, *The Shepherds' Calendar*, editado por O. H. Sommer, 1892, y los libros de horas impresos de Simón Vostre y Thomas Kherver) forman un grupo regional especial derivado de un único prototipo, y distinguido por estar caracterizado el flemático, que ocupa el tercer lugar, por una bolsa, mientras que el melancólico, relegado a la cuarta posición, tiene una muleta, quizá debido a un error que se hizo tradicional. El melancólico ocupa también Ja cuarta posición en algunos otros ciclos, a pesar de que los textos pertinentes lo correlacionan expresamente con el otoño (véase también supra, texto, pág. 273). <<

[54] Cf. las figuras de esquina de la efigie de Saturno en el manuscrito de Erfurt, nuestra figura 43; en la imagen del Sol del mismo manuscrito (A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo 1916, lámina XXIV) el halconero «sanguíneo» ocupa la posición correspondiente. <<

[55] París, Bibl. Nat., MS. nouv. acq. fr. 3371. Hay un caso especial, al parecer sin analogía, pero de cierto interés debido a su fecha temprana, en un manuscrito fechado en 1408, de Johannes de Foxton, *Liber cosmographiae* (Cambridge, Trinify Collcge, MS. 943, fols. 12 v. y ss.). Aquí los cuatro temperamentos aparecen como hombres desnudos, presentados como «prima ymago», etc., con el acompaña miento de los pareados salernitanos, y en la extraña secuencia sanguíneo, flemático, melancólico, colérico, a pesar de que el flemático es claramente el más viejo. También la selección de atributos es un tanto singular. El colérico, como siempre, lleva ceñida una espada, pero ello contrasta extrañamente «un su desnudez; también el sanguíneo esgrime una espada en la mano derecha y sostiene una copa en la izquierda. El melancólico tiene un

cuervo en la mano derecha (según el *Fiore di Virtù*, es el compañero de «tristizia»), mientras con la izquierda —como en efigies de «Ira» o «Desperatio»— se clava una daga en el pecho (en probable alusión a sus inclinaciones suicidas); y el flemático, al que se muestra, un poco drásticamente, como «sputamine plenus», está de pie con un libro, apoyada la cabeza en la mano. Además, el sanguíneo se distingue también por una planta sobre el pecho y una paloma posada en mi brazo derecho, y el colérico por una flor que le sale de la boca. Todavía no se ha llegado a una interpretación clara de estos detalles, algunos de los cuales sin duda se tomaron de los tipos pictóricos de los pecados mortales; tampoco las descripciones fisonómicas, que en cada caso figuran en el margen izquierdo, son comprensibles en la forma en que aparecen. <<

[56] Clm. 4394. Nuestra figura 84, según un pliego del Museo de Gotha (Schreiber 1922 o; P. Heitz, *Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts*, vol. LXIV, núm. 8). Sobre las representaciones de los planetas a caballo (probablemente basadas en una convención de las justas y torneos), cf. Saxl, *Verzechnis*, vol. I, pág. 114. Un nexo curioso entre esos jinetes y los calendarios de pastores y libros de horas, se ve en las *Horae B. V. Mariae* impresas por Marcus Reinhart, Kirchheim hacia 1490 (Schreiber 4573, Proctor 3209), fol. 1 v. Ahí el colérico aparece como el Cazador Salvaje y los sanguíneos como parejas de amantes, también a caballo; el flemático, en cambio, como simple figura de pie con un cordelo, y el melancólico (en cuarto lugar) como figura de pie con un cerdo. <<

[57] Berlín, Staatsbibliothek, Cod. Hamilton 390, fol. 83 v. <<

[58] Sobre este grupo cf., p. ej., la ilustración de fol. 20 r. del epigrama de Catón «Dilige denarium sed parce». <<

[59] Fol. 148 v.: «Hisque repugnando maior et ira furit». <<

[60] Fol. 4 r. La composición de la pareja de amantes reaparece en forma similar en fols. 104 v. y 139 v. El objeto redondo que sostiene la pareja es difícil de interpretar. Por analogía con fol. 113 r., se podría pensar que es alguna clase de adorno. <<

[61] Zurich, Zentralbibliothek, Cod. C 54/719, fols. 34 v.-36 r. <<

[62] El primer Calendario Alemán, Augsburgo hacia 1480. Las mismas xilografías reaparecen en otros posteriores, p. ej. Augsburgo, Schönsperger 1490 (publicado en facsímil por K. Pfister, Munich 1922), 1495, etc. <<

[63] Calendario de Estrasburgo, hacia 1500; calendario de Rostock para 1523. Como se ve, los amantes sanguíneos suelen ir a caballo y de caza con halcón; la representación se deriva de un modelo romo el dibujo pseudo-dureriano del Gabinete de Estampas de Berlín (Inv. 2595, reproducido en H. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Der junge Dürer*, Augsburgo 1928, pág. 229, y en otros lugares), mientras que la imagen de los flemáticos parece basada en un grabado de E. S. (Lehrs 203; esta observación fue hecha por M. I. Friedländer). La escena de los garrotazos del colérico se enriquece ahora con una espectadora horrorizada; y un monje de largas barbas, figura que la mentalidad media probablemente asociaría todavía con la «vita contemplativa», entra en la estancia de los dos melancólicos. <<

[64] Así en el manuscrito de Zurich, fol. 35 r. Aquí, como en algunos otros casos, un debilitamiento de la idea original ha dado como resultado que la hilandera, lejos de dormir, esté realmente trabajando. <<

[65] La elección de este motivo, que en sí se acoplaría mucho mejor con el temperamento sanguíneo (cf. nuestras figuras 127 y 132, así como las características usuales de «Volup-

tas» en las representaciones de Hércules en la Encrucijada), puede haberse basado en la tesis de que el torpor del flemático, pudiera animarse un poco mediante el «citharae sono» (cf. las palabras de Melanchthon citadas supra, texto, págs. 106 y s.). <<

[66] Es decir, en la obra *De conservanda bona valetudine*, diseminada en muchas ediciones de Francfort, firmando como responsables primero Eobanus Hesse y después Curio y Crellius. La secuencia de las complexiones (1551: fols. 118 y ss.; 1553: fols. 116 y ss.; 1554: fols. 152 y ss.) es una especie de centón. Las imágenes del sanguíneo y del colérico están tomadas de ciclos más antiguos; el melancólico y el flemático, en cambio, son nuevos y muy toscos, el primero un geómetra ante un escritorio (ver nuestra ilustración del texto 2, cf. texto, págs. 372 y s.), el segundo un hombre barrigudo dormido en un sillón. Hay un ejemplo parecido en el manuscrito de Berlín, Cod. germ. fol. 1191, ahora en Marburgo, donde se muestra al melancólico como un erudito leyendo (aunque también como avaro, mientras que el flemático aparece como «homo acediosus». Se observa que, cada vez que la imagen de la pereza o el torpor no se utiliza para el melancólico, se otorga al flemático, como en el Códice Hamilton, nuestra figura 86, y, *mutatis mutandis*, en el manuscrito Foxton de Cambridge. <<

[67] El ciclo de virtudes y vicios de Amiens, y los semejantes de Chartres (transepto sur) y París (basamento de la fachada occidental y rosetón), forman, claro está, un grupo aparte. Además, las secuencias de las complexiones no son, ni mucho menos, los únicos ciclos profanos derivados de los tipos de los vicios; el grupo «Luxuria», por ejemplo, vino a ser parte constante de la representación astrológica de Venus, lo mismo que, viceversa, la imagen en sus orígenes cortesana de la pareja de amantes a caballo, que en ocasiones sustituye a la

pareja abrazada, puede aparecer en un contexto moralizante, p. ej., en una representación de los partidarios de «Voluptas» en el Hércules en la Encrucijada del cuadro de Berlín, reproducido en E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XVIII), Leipzig 1930. <<

[68] Véase supra, pág. 96 (texto) y pág. 222, nota 26. <<

[69] Cf. D. C. Tinbergen, *Des Coninx Summe*, en Bibliotheek van Middelnederlandsche Litterkunde, Groningen 1900-03, con bibliografía; también H. Martin en *Les trésors des bibliothèques de France*, vol. I, París 1926, págs. 43 y ss. <<

[70] Cf. Martin, *op. cit.*, pág. 54 y lámina XI; los manuscritos posteriores, p. ej. Bruselas, Bibl. Royale, MS. 2291 (Van den Gheyn), fol. 88 v. (fechado en 1415), repiten fielmente este tipo. Nuestra reproducción es de Bruselas, Bibl. Royale, MS. 2294 (Van den Gheyn), fol. 51 r. <<

[71] Véase supra, pág. 222, nota 26. <<

[72] Cap. 97, fol. T. iii. El fuego del bosque, un tanto discordante en medio del paisaje natural, está justificado por el texto:

«Vnd ist so trag, das jm verbrennt

Syn schyenbeyn, ee er sich verwennt». <<

[73] P. Heitz, Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts, vol. XI, Estrasburgo 1908, lámina 17 (hacia 1490). <<

[74] *Stultifera navis*, Basilea (Henricpetri) 1572, pág. 194. <<

[75] Cf. E. Panofsky en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, vol. VIII (1931), págs. 1 y ss. Véase también André Chastel, «La Tentation de St Antoine, ou le songe du mélancholique», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXVII (1936), págs. 218 y ss. Cabe mencionar que en el grabado la portada de la *Bericht von der Melancholia Hypochondria* del dr.

Johannes Freytag (Francfort 1644), muestra aún a la «melancolía hipocondríaca» felizmente vencida por el valiente médico en la figura de una mujer dormida con la cabeza apoyada en la mano, en cuyo cerebro un demonio con alas de murciélago insufla delirios con un fuelle, estando simbolizados los delirios por enjambres de insectos. <<

[75a] [Nuestra complexión es rica en tierra; por eso nosotros somos también pesados]. <<

[76] [El cuarto (el pecado de pereza) es pesadez, por la cual el hombre es tan pesado de espíritu que no tiene gana de nada, si no es de arrastrarse a reposar o dormir…] D. C. Tinbergen, *Des Coninx Summe*, Bibliotheek van Middelnederlandsche Letterkunde, Groningen 1900-03, pág. 253. Este personaje confirma —si hiciera falta confirmación— que en los versos del calendario el término «Schwermütigkeit» no significa, como en su uso actual, el estado puramente mental de depresión, sino una pesadez muy material de mente y cuerpo que hoy día llamaríamos propiamente indolencia. La elección de esta palabra confirma también, al nivel lingüístico, la arraigada conexión existente entre las representaciones escénicas de los temperamentos y los retratos de vicios (lo mismo que la expresión «de pesado estómago» aplicada al sanguíneo). <<

[77] H. R. Patch en *Modern Language Notes*, vol. XL (1925), págs. 1 y ss. Las representaciones medievales de las virtudes y los vicios sirvieron de base para las representaciones de los «Cinco Sentidos», que tan populares fueron a finales del siglo XVI y especialmente durante el siglo XVII, como subraya Hans Kauffmann en su informativa recensión del libro de W. R. Valentiner sobre Pieter de Hooch (*Deutsche Literaturzeitung*, 1930, págs. 801 y ss.). El nacimiento de este tipo de los «Cinco Sentidos» denota, por decirlo así, una segunda fase

de secularización: las representaciones en un principio moralistas, transformadas primero en representaciones objetivas y cosmológicas de los temperamentos, se trasladaron entonces a la esfera de la percepción sensual subjetiva. <<

[78] Ni que decir tiene que la función de esas figuras humanas que «representan» una idea puede ser asumida por animales, plantas u objetos inanimados sin necesidad de alterar las condiciones que rigen el método de la personificación. En determinadas circunstancias, la granada que representa la idea de «concordia» cumple la misma función que una «Concordia» humana, mientras que en otras puede aparecer simplemente como uno de sus atributos. <<

[79] La clasificación de las formas alegóricas de representación que aquí se ha querido hacer, y que lógicamente deja fuera muchos casos mixtos o fronterizos, toma el término «alegoría» en el sentido literal de ἄλλα ἀγορεύειν como idea genérica que comprende la forma de representación «simbólica» así como la «sustitutiva» (especialmente la «personificación») y la «paradigmática». Lo que se suele llamar alegoría (en su sentido más restringido) no es sino una forma de sustitución más complicada; más complicada porque son varias las personificaciones (esto es, seres vivos u objetos que denotan ideas) reunidas en una escena o relación espacial que ilustra la conexión entre varias ideas abstractas. Ejemplos típicos son el *Triunfo de Maximiliano* de Durero o la alegoría de Goltzius (citada infra, pág. 329, nota 202) de la relación entre «Ars» y «Usus». <<

[80] Sobre los problemas especiales relacionados con la personificación poética de la melancolía (y su ilustración pictórica) véase supra, págs. 221 y ss. (texto). <<

[81] En una placa de Bertoldo que todavía no ha sido totalmente explicada encontramos incluso un *putto* que participa

con infantil seriedad en la ocupación de los adultos (W. Bode, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici*, Friburgo de B. 1925, pág. 82). El *putto* parece estar modelando algo, mientras que el viejo de la izquierda no está atareado con instrumentos de medición, como afirma Bode, sino tallando un mueble complicado; Mercurio trabaja con plomada y compás, la figura femenina con un triángulo. Se mantiene la duda de si las letras parcialmente ilegibles se deberían interpretar como abreviaturas de «Mathematica» = «Ars», «Ludus» y «Usus»; esa interpretación sería consonante con las ideas contemporáneas (véase también infra, texto, págs. 325 y ss.). <<

[82] «Un quadro su l'ascia di mano del Mantegna con 16 fanciulli, che suonano e ballano, sopra scrittovi Malancolia, con cornice dorata, alta on. 14, larga on. 20 ½» (G. Campori, *Raccolta di Cataloghi ed Inventarii inediti*, Módena 1870, pág. 328; cf. Giehlow (1903), pág. 40). Giehlow acierta sin duda al decir que esos *putti* musicantes y danzantes se deben interpretar como símbolos humanistas de los entretenimientos musicales y teatrales recomendados como antídotos de la melancolía. Pero claro está que no tuvo por qué ser Ficino quien transmitiera a Mantegna el conocimiento de este remedio, en aquella época obvio. Además, lo que podemos afirmar del cuadro de Mantegna es todavía menos, ya que de la descripción de Campori ni siquiera se deduce con certeza que «Melancolía» figurase allí en persona. En todo lo esencial hemos de remitirnos al cuadro de Cranach (nuestra figura 139), que parece reflejar la composición de Mantegna (véase infra, texto, pág. 363); recientemente ha salido a la luz el dibujo de Durero L 623, que podría confirmar que Durero conocía el cuadro perdido (cf. H Tietze y E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke A. Dürers*, vol. I, Augsburgo 1928. pág. 21). <<

[83] El único rasgo iconográfico en que la «Melancolía» de *Melencolia I* coincide con «Dame Mérencolye» (y ello únicamente en el romance del rey Renato) es el cabello en desorden (eschevelé), y aun este signo de un estado de ánimo desolado es un motivo demasiado general como para justificar la hipótesis de un nexo. <<

[84] Las representaciones helenísticas de la vida del populacho ciudadano, de los campesinos y aun de los animales se distinguen de las específicamente romanas por un énfasis emocional que brota de una sensibilidad aguda hacia lo inusitado. Puede reflejar el horror de la degradación, como en el caso de la *Vieja borracha*; o un interés sentimental por los congéneres o la naturaleza, como en el caso del *Niño negro musicante* o la *Perra amamantando a sus cachorros*; o, en fin, una nostalgia de lo idílico, como en el caso del «tipo de campesino» propiamente dicho. Exactamente del mismo modo contrasta el retrato helenístico con el romano en razón de su agitación y su sentido del triunfo o del sufrimiento. La «santa sobriedad» del espíritu artístico latino, que en los círculos educados se ocultaba a menudo tras una máscara de helenismo, pero se revelaba con tanta mayor claridad en las obras populares, o en lo que nosotros llamaríamos arte provincial, se remontaba, a despecho del clasicismo y el helenismo, a la absoluta objetividad de los retratos ocupacionales del antiguo Egipto. <<

[85] Otto Jahn, «Darstellungen des Handwerks und Handeisverkehrs auf Vasenbildern», en *Bericht über die Verhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse*, XIX (1367), págs. 75-113. Cf. H. Gummerus, «Darstellungen aus dem Handwerk auf röm. Grab- und Votivsteinen in Italien», en *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts*, XXVIII (1913), págs. 63-126. Más reciente-

mente P. Brandt, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*, Leipzig 1927-28 (dos volúmenes con numerosas láminas). <<

[86] Los emblemas ocupacionales podían añadirse a la figura del muerto (ésa era la costumbre pagana, como en nuestra figura 50) o sustituirla (forma ésta que lógicamente fue muy popular en las catacumbas cristianas). <<

[87] R. Garucci, *Storia dell' Arte cristiana*, vol. III, 202, 3 = Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, I, 2, col. 2918 (con más detalle). <<

[88] E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Berlín 1843-67, lámina 330, 1. <<

[89] Para ilustrar la continuidad de esta tradición hemos reunido, en nuestras figuras 105-107: a) tres imágenes de los meses del calendario de Salzburgo de 818 (G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, Leipzig 1913, págs. 13 y ss. y lámina VII; H. J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften der Nationalbibliothek in Wien*, vol. I, Leipzig 1923, pág. 148), a saber, Mayo con flores, Junio arando y Agosto recolcetando; b) las tres imágenes correspondientes del códice de Rabano de Montecassino, copiado en 1023 de un modelo carolingio (A. M. Amelli, *Miniature… illustranti l'Enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino 1896, lámina LIII); c) una figura romana en relieve del tipo en que se basó Agosto (sarcófago de Letrán). Las imágenes del códice de Rabano conservan indicaciones de formaciones del terreno que ya han desaparecido en los calendarios carolingios, aunque la disposición de las figuras las exigiría también aquí. De ahí se deduce que las imágenes del Rabano (sobre las cuales cf. A. Goldschmidt en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. III, 1923-24, págs. 215 y ss.) son independientes del calendario de Salzburgo, y se basan directamente en fuentes pictóricas anteriores al siglo IX. <<

[90] *Nuptiae Philologiae et Mercurii*, libros II y ss.; cf. E. Male, «Les arts libéraux», en Revue archéologique, 1891, págs. 343 y ss. <<

[91] En estos ejemplos, por lo tanto, las personificaciones y paradigmas coinciden en escenas duales, que pocos siglos después podrían incluso fundirse en una escena única (cf., p. ej., el «typus Arithmeticae» en Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, Estrasburgo 1504, bien reproducido en E. Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit* (Monographien zur deutschen Kunstgeschichte, vol. VII, Leipzig 1900, lámina 45). <<

[92] Cf. E. Mâle, «Les arts libéraux», en *Revue archéologique*, 1891, págs. 343 y ss., y J. von Schlosser en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XVII (1896), págs. 13 y ss. <<

[93] Cf., p. ej., el epitafio de Andrea Bregno en Santa Maria sopra Minerva (H. Egger en Festschrift für Julius von Schlosser, Zurich 1927, lámina 57) y los correspondientes ejemplos alemanes, de fecha obviamente posterior, comentados en P. Brande, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst*, Leipzig 1927 28, vol. II, págs. 137 y ss. También el tipo del «Eros Carpintero» fue resucitado en el período humanista, aunque con un refinamiento intelectual y satírico de su significado; cf. el *putto* rodeado de símbolos ocupacionales y pugnando por volar al cielo, pero estorbado por necesidades terrenales, que aparece a menudo en ediciones de Rivius, pero ya influido por la *Melencolia I* de Durero. Esa influencia se demuestra comparándolo con su modelo en los *Emblemata* de Alciato, que todavía carece de símbolos ocupacionales (cf. L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig 1923, pág. 44). Del empico de utensilios para denotar una ocupación hay, por supuesto, ejemplos incontables en los libros de emblemas; pue-

den sustituir a largas narraciones o biografías. Como buen ejemplo cf. el reverso del medallón de Tommaso Ruggieri, reproducido en G. Habich, *Die Medallien der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1922, lámina LXX, 4. <<

[94] Cf. E. Moreau-Nélaton, *La Cathédrale de Reims*, París s. a., pág. 33. <<

[95] La Haya, Mus. Meermanno-Westreenianum, MS. 10 D 1 (el «pequeño» Aristóteles-Oresme manuscrito de Carlos V), fol. 110 r. (cf. A. Byvanck, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale et du Musée Meermanno-Westreenianum à La Haye*, París 1924, pág. 114; reproducciones en J. Meurgey, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, Publications de la Société francaise de reproductions de manuscrits à peintures, vol. XIII-XIV, París 1930, lámina LII y págs. 46 y ss., con bibliografía). A la izquierda, junto a «Art», está «Science», leyendo; a la derecha está la «Prudence» tricéfala (sobre el motivo de las tres cabezas cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XVIII), Leipzig 1930, págs. 1 y ss.; es digno de nota, sin embargo, que aquí las tres sean calaveras); abajo están «Entendement», en actitud pensativa, y «Sapiente». iluminada por la visión directa de Dios Padre y sus ángeles. El dr. B. Martens nos señaló amable mente la existencia de esta miniatura. «Ars» como herrero aparece en el Aristóteles-Oresme de Bruselas. MS. 9505, fol. 115 v., obra emparentada con ésta por su fecha y su estilo. <<

[96] Cf E. Breitenbach y T. Hillmann, *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, vol. XXXIX (1937), págs. 23 y ss. <<

[97] Londres, Brit. Mus., MS. Add. 15692 (*De septem artibus liberalibus*), fol. 29 v. <<

[98] Munich, Staatsbibliothek, Cod. gall. 15. Sobre esto cf. Comte de Rosanbo, «Notice sur Les Douze Dames de Rhé-

torique» (del MS. fr. 1174 de la Bibliothéque Nationale), en *Bulletin de la Sociéte française de reproductions de manuscrits à peintures*, vol. XIII (1929). En la historia de los tipos estas damas (y también, por ejemplo, «Dame Eloquence») se aproximan mucho a la «Melencoiia» de Durero. [Véase el Apéndice III]. <<

[99] Una alegoría «metafórica» o «doble» similar se da también en la serie de las «Artes» que procede probablemente de Alsacia (Schreiber, *Manuel*, núm. 1874, reproducido en P. Heitz, *Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts*, vol. LXIV, núm. 6, y en E. Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*. Leipzig 1900, figs. 27-29). Estas efigies, a pesar de sus títulos abstractos, como *Arismetica*, etc., son consideradas como tipos, representaciones ocupacionales plenamente realistas; tanto, en efecto, que lo que nos muestran, con una única excepción, no son los representantes paradigmáticos de las diversas ciencias, sino simples campesinos y artesanos, cuya actividad remite a las artes liberales o bien por vía de metáfora (como en el caso de *Déduccion loable*) o bien aludiendo a su aplicación práctica. Sólo la aritmética está representada por un hombre contando; la gramática, la retórica y la lógica, en cambio, lo están por un sembrador, un molinero y un panadero (porque Aristóteles hizo pan con la simiente que Prisciano había sembrado y que Cicerón había molido), y la astronomía por un pintor, figura ya conocida por las imágenes de los hijos de Mercurio o de la Virgen de Lucas, salvo que aquí está pintando estrellas en el cielo. La geometría, sin embargo, no está representada por un geómetra, sino por un «appareilleur» que mide una piedra en un solar, y el pareado acompañante dice:

«Ich kan pawen vnd wol messen,

Darumb will ich Eclides [*sic*] nit vergessen».

La diferencia, en comparación con *Déduccion loable*, está, como en otros casos, en que allí hay una dama fácilmente reconocible como personificación sentada en un taller de carpintería, mientras que aquí hay campesinos y operarios vulgares sembrando, moliendo y horneando. <<

[100] Reproducida en O. Lauffer, *Deutsche Altertümer im Rahmen deutscher Sitte*, Leipzig 1918, lámina 5. <<

[101] Cf. Marciano Capela, *Nuptiae Philologiae et Mercurii*, VI, 575 y ss., especialmente 580-81 (págs. 286 y ss. en la edición de A. Dick, Leipzig 1925). Las servidoras de Geometría portan aquí una «mensula» cubierta de un polvo verdoso, «depingendis designandisque opportuna formis»; el autor describe a la propia dama como «feminam luculentam, radium dextera, altera sphaeram solidam gesti tantem». <<

[102] Las bases de todo esto habían sido puestas ya por la descripción de Marciano Capela. Geometría lleva un «peplum», «in quo siderum magnitudines et meatus, circulorum mensurae conexionesque vel formae, umbra etiam telluris in caelum quoque perveniens vel lunae orbes ac solis auratos caliganti murice decolorans inter sidera videbatur»; e «in usum germanae ipsius Astronomiae crebrius commoda tum, reliqua vero versis illitum diversitatibus numerorum, gnomonum stilis, interstitiorum, ponderum mensurarumque formis diversitate colorum variegata renidebat» (A. Dick (ed.), pág. 289). Lógicamente nuestro artista podía prescindir de esa prenda, porque podía representar directamente los fenómenos astrales, aunque la pluma de pavo real de la gorra de Geometría no carece de significación alegórica; el pavo real, según Ripa, bajo el epígrafe *Notte, seconda parte* (citando a Pierio Valeriano), significa «la norte chiara, e stellata, vedendosi nella sua coda tanti occhi, come tante stelle nel Cielo». <<

[103] Ya en la edición de 1512 de la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (fol. 0 1 r.) se simplifica el retrato en esa dirección; la propia Geometría sostiene el sextante, y está midiendo un tonel con un compás (en notable anticipación de la *Stereometria doliorum* de Kepler), mientras que en el suelo yace una regla, y un barco navega en la lejanía. <<

[104] Así en la miniatura de nuestra figura 111. <<

[105] No hay razón para dudar de que este objeto sea otra cosa que una escribanía portátil, consistente en un tintero con cerradura y un estuche de plumas unido a él por una correa, pero desdichadamente truncado por el margen izquierdo de la composición. Sin embargo, después de que I. A. Endres (*Die christliche Kunst*, vol. IX (1913), varias entregas) lo interpretara como un trompo, y F. A. Nagel (*Der Kristall auf Dürer's Melancholie*, Nuremberg 1922) como una plomada, W. Bühler (en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1925, págs. 44 y ss.) dijo que era un tarro de pintura con un palito y un hilo enrollado alrededor en espirales para facilitar el dibujo de una línea recta (siendo así que esos efectos-espirales no son más que cuero fruncido, como el que aparece no sólo en otros estuches de plumas sino incluso en vainas de cuchillos, cf, p. ej., el dibujo de Breughel, Tolnay núm. 77). mientras que, según P. Brandt (en *Die Umschau in Wissenschaft und Technik*, vol. XXXII (1928). págs. 276 y ss.), pretendía ser incluso una plomada en forma de cono, ¡con un estuche para la línea puesto sobre un plato! Para que no quede ninguna duda podemos mencionar los casos análogos que se encuentran en obras del propio Durero, ya señalados por Giehlow y también por F. Honecker (en *Zeitschrift für christliche Kunst*, vol. XXVI (1913), col. 323) —la xilografía B 60 y el devocionario de Maximiliano I, lámina 14, representaciones ambas de San Juan en Patmos, y la xilografía B 113, un

San Jerónimo—, y añadir otros pocos, que sería fácil multiplicar: 1) la visión de San Juan por los hermanos Limbourg, en Chantilly (*Les très riches heures de Jean de France*, ed. P. Durrieu, París 1904, fol. 17 r., lámina 14); 2) la visión de San Juan en la Biblia de Coburgo; 3) la xilografía B 70 de Durero; 4) la medalla de Ruggieri ya mencionada supra, pág. 301, nota 93; 5) una efigie de San Agustín, que data de h. 1450, en un manuscrito de sus Confesiones que hay en Utrecht (reproducida por A. W. Byvanck y G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise et les manuscrits illustrés du 14e au siècles aux Pays-Bas septentrionaux*, vol. II, La Haya, 1923, lámina 187); 6) una xilografía satírica del *Sünden des Munds* de Geiler von Keisersperg, Estrasburgo 1518 (reproducida en E. Reicke, *Der Gelehrte*, fig. 99); 7) el San Jerónimo de Ghirlandaio en Ognissanti; 8) la xilografía de Hans Döring (véase infra, texto págs. 322 y s. y figura 115), que es tanto más importante cuanto que Döring tomó toda su utilería directamente del grabado de Durero. La explicación que da Giehlow (Giehlow (1904), pág, 76) del tintero como jeroglífico que simboliza los escritos sagrados de los egipcios no nos parece sostenible, porque el jeroglífico de las «sacrae litterae Aegyptiorum» (cf. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXXII (1915), pág. 195) no consiste únicamente en la pluma o el tintero solos, sino que se compone de tintero, estilo y criba, y en el texto acompañante se pone por lo menos tanto énfasis en el último componente como en los otros dos: «Aegypciacas ostendentes litteras sacrasve aut finem, atramentum et cribrum calamum quoque effigiam. Litteras equidem, quoniam apud Aegypcios omnia scripta cum his perficiantur. Calamo etenim ac nulla alia re scribunt. Cribrum vero, quoniam cribrum principale vas conficiendi panis ex calamis fieri soleat. Ostendunt itaque, quemadmodum omnis, cui victus suppeditat, litteras discere potest, qui vero

illo caret, alia arte utatur necesse est. Quam ob rem apud ipsos disciplina "sbo" vocatur, quod interpretari potest victus abundancia. Sacras vero litteras, quoniam cribrum vitam ac mortem discernit». Es altamente improbable que nadie que pretendiera hacer una traducción jeroglífica de ciertas ideas modificara tan arbitrariamente los símbolos transmitidos por Horapolo. (De Viena, Nationalbibl., MS. 3255. fol. 47 r.) <<

[106] Apéndice I, págs. 377 y ss. <<

[107] Cf. el grabado de San Jerónimo del propio Durero, la miniatura de Petrarca de Darmstadt (reproducida en J. Schlosser, *Oberitalienische Trecentisten*, Leipzig 1921, lámina II), la xilografía de la *Crónica de Milán* de B. Corio de 1503 (reproducida en E. Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig 1900, fig. 55) o la ilustración del estudio médico en el *Liber de arte distillandi* de H. Braunschweig, Estrasburgo 1512 (reproducida en Reicke, *op. cit.*, fig. 46). <<

[108] Cf. E. Römer en *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. XLVII (1926), lámina I, pág. 136. <<

[109] Xilografía de Jacob Locher, *Panegyrici ad regem…*, Estrasburgo 1497 (reeditado en el *Medicinarius* de H. Braunschweig, 1505, fol. cxxxi v.), reproducida en E. Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig 1900, lámina 66. <<

[110] H. Braunschweig, *Medicinarius*, 1505, fol. cxxxii v. <<

[111] Johannes Angelus, *Astrolabium planum*, Venecia 1494 (falta en la primera edición de 1488). Cf. en sentido contrario, especialmente la relación de la figura con el plano del cuadro y la composición diagonal del conjunto que viene condicionada por ella; hasta la postura de la cabeza, con el contorno del perfil cortando un ojo, parece familiar. El mismo esquema, aunque en este caso se haya prestado a la figura un mayor grado de actividad y expresión emocional, de una

manera que es típica del Renacimiento, aparece en la xilografía de la *Acerba* de Cecco d'Ascoli, Venecia 1524 (reproducida en Hartlaub, *Gehimnis*, pág. 38). <<

[112] Sobre la significación de esto véase infra, pág. 317 (texto). <<

[113] H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 5.ª ed., Munich 1926, pág. 253. <<

[114] Devocionario, fol. 48 v. Sobre la presencia de la figura en la *Nave de los locos* alemana en estas ilustraciones probablemente colaboró Durero, véase supra, pág. 293 (texto). <<

[115] H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, pág. 255. <<

[116] De estos estadios de desarrollo, que aquí hemos comentado desde un punto de vista sistemático, se puede demostrar en el ejemplo de *Melencolia I* que fueron estadios de un proceso histórico real; pues la forma «simbólica» del grabado surgió, efectivamente, de la combinación de una representación puramente «personificante» (esto es, el «typus Geometriae») con otra puramente «paradigmática» (esto es, el retrato de un melancólico, como en los calendarios). <<

[117] Cf. el κατηφεῖς de Rufo (supra, texto, pág. 71), que probablemente hay que entender como término psicológico, y numerosos textos posteriores, en los que ciertamente esa postura pretende ser un medio de expresión: p. ej., Raimundo Lulio: «Et naturaliter erga terram respiciunt»; Berlín, Cod germ. fol. 1191, ahora en Marburgo: «Sin [el del melancólico] Antlitz czu der Erden gekart»; también el texto sobre Saturno impreso en A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo 1916, pág. 23: «Sin [del hijo de Saturno] angesicht alles geneiget zu der erden». Dice algo del poder de sugestión de una tal tradición que en una descripción del grabado de Durero (*Pictura Melancholiae*) hecha por Melanchthon —que hay que confesar que conocemos só-

lo de segunda mano— se afirme, en evidente contradicción con el dato visible: «Vultu severo, qui in magna consideratione nusquam aspicit, sed palpebris dejectis humum intuetur». Así Berlín, MS. theol. lat. qu. 97, ahora en Tübingen un manuscrito compuesto que un tal Sebastian Redlich copió de notas de Conrad Cordatus, fol. 290 r (bastante mal editado por H. Wrampelmeyer, *Ungedruckte Schriften Philipp Melanchthons*, Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Gymnasiums zu Clausthal, Pascua de 1911, pág. 8, núm. 62). Esta descripción reveladora en muchos aspectos («Albertus Durerus, artificiosissimus pictor, melancholici picturam ita expressit…»), es una mezcla de observación minuciosa e interpretación psicológica sutil, y de pura fantasía. Al final, por ejemplo, el autor dice: «Cernere etiam est… ad fenestram aranearum tela», aunque no hay ni tela de araña ni ventana siquiera. Aquí es probable que Melanchthon estuviera pensando en otra efigie de la melancolía (cf. nuestra figura 147), o en un grabado como el *Tactus* de Pencz (B 109). [La famosa descripción de *Melencolia I* ha sido frecuentemente atribuida a Melanchthon. En realidad se encuentra en los *Elementa rhetoricae*, Basilea 1541, págs. 138 y s., y está reproducida en Durero, *Schriftlicher Nachlass*, ed. Rupprich, Berlín 1956, vol. I, pág. 319. El autor de ese manual es el famoso erudito Joachim Camerarius (1500-76), amigo íntimo de Melanchthon, que en 1526 fue nombrado rector de Nuremberg y desde entonces estuvo muy próximo a Durero, a quien citó varias veces en sus escritos y cuya *Teoría de la proporción humana* tradujo al latín. Su análisis ha sido estudiado por W. S. Heckseher en *Art and Literature*, Haden-Baden 1985, págs. 505-21.- R. K., 1989]. <<

[118] Este hecho fue puesto en duda por W. Bühler (en *Mitteilungen der Gesellschafi für vervielfältigende Kunst*, 1925, págs. 44 y ss.), porque la esfera, el puño cerrado y la cara del

putto aparecen más claros, a pesar de estar en la misma luz. Pero si esos objetos de comparación parecen más claros es porque están sólo parcialmente en sombra, mientras que el rostro de Melancolía, vuelto mucho más hacia la izquierda que el del *putto*, está totalmente en sombra, y por lo tanto habría que compararlo sólo con la parte en sombra de los objetos citados por Bühler (o quizá con la mitad derecha del cuello que cae sobre los hombros de Melancolía). <<

[119] Ripa lo describe expresamente como atributo del «Crepusculo della Sera». Además, sabemos (véase supra, pág. 35, nota 24 y passim) que el tercer cuarto del día, esto es, el período entre las tres de la tarde y las nueve de la noche, es propio de la melancolía. <<

[120] Parece que hasta ahora no se ha reparado en que el sol no podría estar tan alto, a la hora del día indicada por el cielo y el murciélago, como para arrojar, por ejemplo, la sombra del reloj de arena. La escena, pues, si lo que se quiere es una interpretación realista, fue imaginada a la luz de la luna, una vez más en contraste significativo con el interior lleno de sol del grabado de San Jerónimo (véase infra, pág. 346, nota 276). <<

[121] En el análisis de Melanchthon que acabamos de citar, el motivo de la escala en particular se interpreta en este sentido, es decir, como símbolo de una búsqueda mental omniabarcadora pero a menudo ineficaz, si no absurda: «ut autem indicaret nihil non talibus ab ingeniis comprehendi solere, et quam eadem saepe in absurda deferrentur, ante illam scalas in nubes eduxit, per quarum gradus quadratum saxum veluti ascensionem moliri fecit». [Véase supra, nota 117]. <<

[122] Ludwig Bartning, *Worte der Erinnerung an Adolf Bartning*, impresión privada, Hamburgo 1929. <<

[123] Así también en la descripción de Melanchthon: «Jacet autem prope hanc ad pedes ipsius, contracta corporis parte, parte etiam porrecta, canis, cuiusmodi solet illa bestia in fastidio esse, languida et sominiculosa et perturbari in quiete». [Véase supra, nota 117]. <<

[124] Cf. E. Panofsky en *Logos*, vol. XXI (1932), págs. 103 y ss. <<

[125] Véase supra, págs. 278 y ss. (texto). Entre las obras no alegóricas de Durero que muestran figuras con una escarcela y llaves podemos mencionar los grabados B 40, 84 y 90; las xilografías B 3 80, 84, 88, 92; y, sobre todo, el dibujo de indumentaria L 463, con la leyenda «also gett man in Hewsern Nörmerck». Una escarcela y unas llaves caracterizan también a la vieja ama en los cuadros de Danae de Ticiano (Prado) y Rembrandt (Ermitage). [«Nörmerck» («Nörm<b>erck») y «nörmergk» son formas que utiliza Durero para nombrar su ciudad natal, Nuremberg. Sobre la forma «nörmergk», véase *Das Gesamtegraphische Werk, Albrecht Dürer* 1471 bis 1528, introducción de Wolfgang Hutt, 1., Rogner und Bernhard, 1970, vol. 2, núm. 1146.- R. K., 1989]. <<

[126] Véase supra, págs. 283 y ss. (texto). <<

[127] Por ejemplo en Ibn Ezra los «canes nigri», y, en un manuscrito griego, los perros en general (*Cat. astr. Gr.*, V, 1, pág. 182, 10; citado por W. Gundel en *Gnomon*, vol. II (1926), pág. 299, y BBG, *Sternglaube*, pág. 114). <<

[128] Sobre esto cf. Giehlow, cuyas obras hemos citado a menudo, y a quien hay que atribuir el mérito de haber descubierto todo el sistema de jeroglíficos del Renacimiento y compilado todo el material más importante; cf. también L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig 1923, passim. G. Leidinger (en *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philoi-hist. Klasse*, 1929) ha mos-

trado que Durero conocía, y hasta poseía, la *Hypnerotomachia Poliphili*. <<

[129] [Que tiene la cara, como vulgarmente se dice, más melancólica]. Así Pierio Valeriano, citado en Giehlow (1904), pág. 72. <<

[130] K. Ramler, *Kurzgefasste Mylhologie*, 4.ª ed., Berlín 1820, pág. 456: «Algunos le ponen murciélagos revoloteando alrededor». <<

[131] K. Giehlow en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXXII (1915), pág. 167. <<

[132] Agrippa de Nettesheim, *Occulta philosophia*, en el autógrafo de 1510 descubierto por el dr. Hans Meier, Würzburg, Bibl. de la Univ., Cod. Q. 50 (sobre esto véase infra, texto, págs. 335 y ss.), fol. 9 r. De ahí que un corazón de murciélago fuera talismán contra la somnolencia. <<

[133] Ficino, *De v. tripl.*, I, 7 (*Opera*, vol. 1, pág. 500): «Spiritus fatigatione diurna, praesertim subtilissimi quique denique resolvuntur. Nocte igitur pauci crassiquc supersunt…, ut non aliter mancis horum fretum alis ingenium volare possit, quam vespertiliones atque bubones». Además, Agrippa de Nettesheim menciona al murciélago entre los animales de Saturno: «Saturnalia sunt… animalia reptilia segregata, solitaria, nocturna, tristia, contemplativa vel penitus lenta, avara, timida, melancólica, multi laboris et tardi motus, ut bubo, talpa, basiliscus, vespertilio» (el manuscrito de Würzburg, fol. 17 v.; de la edición impresa también mencionada por W. Gundel en *Gnomon*, vol. II (1926), pág. 290, y BBG, *Sternglaube*, pág. 115). De acuerdo con esto, todo incienso ofrecido a Saturno debía contener sangre de murciélago (el manuscrito de Würzburg, fol. 25 v.; de la edición impresa citada por Gundel, loe. cit.). Además de estas menciones di-

rectas las hay indirectas, que atribuyen a Saturno las aves nocturnas en general (τὰ τῆς νυκτὸς πετεινά, «omnia, quae noctu vagantur»): *Cat. astr. Gr.*, IV, 122 (citado por Gundel, *loc. cit.*), y Ranzovius, *Tractatus astrologicus*, Francfort 1609, pág. 47. Particular interés encierra el emblema sexagésimo segundo de la famosa colección de Alciato:

«Vespertilio.

Vespere quae tantum volitat, quae lumine lusca est,

Quae cum alas gestet, caetera muris habet;

Ad res diversas trahitur: mala nomina primum

Signat, quae latitant, iudiciumque timent.

Inde et Philosophos, qui dum caelestia quacrunt,

Caligant oculis, falsaque sola vident…».

Ante estos versos parece estar leyendo una lista de las características de la mente saturnina y melancólica. La referencia a un cierto tipo de filósofo es significativa. <<

[134] T. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig 1907, págs. 286 y ss. (con referencias). <<

[135] Véase supra, págs. 142, 149, 153 y ss. (texto). También en el *Nativitet-Kalender* de Leonhard Reynmann, de 1515, se afirma que los hijos de Saturno «tratan con cosas acuáticas» (fol. D. ii v,). Es posible que fuera el grabado de Saturno de Campagnola mencionado supra, págs. 211 y ss. (texto), lo que impulsara de hecho a Durero a adoptar el motivo marino. Difícilmente pudo el artista maduro desconocer ese grabado, influido a su vez por grabados de Durero anteriores. <<

[136] Cf. Bartolomeo da Parma, ed. E. Narducci, en *Bulletino di bibliografia e di storia delle scienze matematiche e Fisiche*, XVII (1884), pág. 156. La correlación de determinados cometas con determinados planetas se remonta a Nechepso-Petosiris; cf. BBG, *Sternglaube*, págs. 51 y 129, y W. Gundel en

Pauly-Wissowa, s. v. «Kometen», y en *Hessische Blätterfür Volkskunde*, VII (1908), págs. 109 y ss. (El planeta lega sus propiedades al cometa, «tanquam filio»; cf. A. Mizaldus, *Cometographia*, París 1549, pág. 91; el mismo autor dice (págs. 177 y 180) que el cometa de Saturno causa «melancholicos morbos» e inundaciones, etc., y es particularmente peligroso para los hijos de Saturno). <<

[137] Cf. BBG, *Sternglaube*, pág. 114, e infra, págs. 340 y ss. (texto). <<

[138] Sobre el objeto que antaño fue interpretado erróneamente como un clister véase infra pág 317, nota 151. <<

[139] Véase supra, pág. 305 (texto). <<

[140] B 130. <<

[141] Según las notas inéditas de Giehlow, en el siglo XVI se aconsejaba expresamente al melancólico que se pusiera hierbas húmedas (es decir, húmedas de suyo) sobre la frente, «como un emplasto». La identificación como ranúnculo acuático de la planta que aparece en la guirnalda de *Melencolia*, y en la xilografía B 130, la dan W. Bühler en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kuns*t, 1925, págs. 44 y ss., y E. Büch en *Die medizinische Welt*, vol. VII (1933), núm. 2, pág. 69. La señora Eleanor Marquand de Princeton, cuya ayuda agradecemos, señala, sin embargo, que la guirnalda de *Melencolia* no está compuesta de una sola planta sino de dos, siendo la segunda el berro (cf., p. ej., G. Bentham, *Handbook of the British Flora*, Londres 1865). Aparte de establecer correctamente un detalle importante, el descubrimiento tiene una significación metodológica: si Durero compuso la guirnalda de dos plantas que no tienen otra cosa en común que el ser «acuosas», no fue por mera coincidencia o preferencia puramente estética: la elección de esas dos plantas tuvo que basarse en una intención simbólica consciente, que justifica el

que nosotros interpretemos cada detalle del grabado desde el punto de vista de esa intención simbólica. <<

[142] Giehlow (1904), págs. 16 y ss. Los contraargumentos de W. Ahrens (en *Zeitschrift für bildende Kunst*, nueva serie, vol. XXVI (1915), págs. 291 y ss.) partían del supuesto, que desde entonces ha sido decisivamente refutado, de que la significación astromágica de los cuadrados planetarios no se encuentra en fuentes occidentales antes de 1531 (véase infra, texto, págs. 314 y s.). [El cuadrado mágico del grabado, arriba a la derecha, ha seguido suscitando numerosas interpretaciones. Por mencionar sólo un par de ejemplos: Siegfried Rösch, «Gedanken eines Naturforschers zu Dürers "Melancholie"», *Mittenlungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 58 (1971), págs. 161-67; Elisabeth Pfeiffer, «Zahlen und Zahlenverhältnisse im magischen Quadrat Dürers», ibid., págs. 168-207. Para una explicación mágica y alquímica véase Maurizio Calvesi, *A noir*, Florencia 1969; y, con complicados dibujos geométricos, Lucio Saffaro, «Analisi delle structture nascoste nella Malinconia di Dürer», *Nuova Scienza*, septiembre de 1984, págs. 36-50.- R. K., 1980]. <<

[143] Viena, Nationalbibliothek, Cod. 5239, fol. 147 v.: «Et si quis portauerit eam, qui sit infortunatus fortunabitur, de bono in melius efficiet [sic]»; citado en A. Warburg, *Heidnisck-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, Leipzig 1932, pág. 528. <<

[144] *Aureoli Philippi Theophrasti Paracelsi Opera omnia*, Ginebra 1658, vol. II, pág. 716. «Sigillum hoc si gestetur, gratiam, amorem et favorem apud universos conciliat… gestoremque suum in omnibus negotiis felicem facit, et abigit curas omnes, metumque». Era esta depresión constante, debida a la preocupación y a una ansiedad ingobernable (cf. Constantino Africano, «timor de re non timenda» y Ficino, «quod circa

mala nimis formidolosus sum»), lo que constituía uno de los peores y más significativos síntomas de la melancolía. <<

[145] 145 A. Warburg (*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, Leipzig 1932, págs. 516 y ss.) mostró que los cuadrados planetarios se encuentran en Cod. Reg. lat. 1283 (hacia 1300, del cual está tomada nuestra ilustración 1), asi como en Viena Nationalbibliothek, Cod. 5239 (siglo XIV), y Wolfenbüttel, Cod. 17, 8, Aug. 4.º. En Oriente sin duda los hubo mucho antes. <<

[146] El cuadrado con 16 casillas y la suma 34 puede aparecer en 1.232 variaciones distintas; cf. K. H. de Haas, *Frénicle's* 880 *Basic Magic Squares of* 4 × 4 *cells*…, Rotterdam 1935. <<

[147] Las observaciones de Luca Pacioli sobre los siete cuadrados planetarios, escritas hacia 1500 (Bolonia, Bibl. Univ., Cod. 250, fols. 118-22) fueron descubiertas por Amadeo Agostini, quien subraya la probable relación con Durero: *Bolletino dell'unione matematica italiana*, II, 2 (1923), pág. 2 (cf. W. Wieleitner en *Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, vol. XXII (1923), pág. 125, y vol. XXV (1926), pág. 8). Es notable que Pacioli trate de los cuadrados como un simple «jeu d'esprit» matemático, y meramente mencione su significación astrológica y mágica sin entrar en ella; pasa por alto, en consecuencia, cualesquiera virtudes talismánicas de los diversos cuadra das: «Le quali figure cosí numerose non senza misteri gli l'ano acomodata… Le quali figure in questo nostro compendio ho uoluto inserere acio con epse ale uolte possi formar qualche ligiadro solazo…». Las obras de Agrippa de Nettesheim contienen los cuadrados planetarios sólo en la edición impresa (II, 22); faltaban en la versión original. <<

[148] Cf. A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, Leipzig 1932, pág. 529. Nosotros, sin embargo, podemos adherirnos a su descripción sólo con muchas reservas, porque no podemos imaginar que el «conflicto demoniaco» entre Saturno y Júpiter acabe en victoria para el segundo; ni podemos tampoco concederle esa significación primordial para la interpretación del grabado de Durero que Warburg le atribuye. Al fin y al cabo, la «mensula Jovis» no es más que uno de muchos motivos, y de ninguna manera el más importante. A pesar de los agudos argumentos de Giehlow y de Warburg, la pertinencia del grabado para Maximiliano I no se puede demostrar; y, aun si pudiera demostrarse, *Melencolia I* habría sido para él más un aviso que un consuelo. <<

[149] La razón de que Durero diera un sesgo meteorológico a la idea de la astrología se explica infra, texto, págs. 337 y ss. (Sobre la combinación de arco iris y estrellas cf., p. ej., *Denkmäler mittelalterlicher Meteorologie* (Neudrucke von Schriften und Karten über Meteorologie und Erdmagnetismus, ed. G. Hellmann, vol. XV), Berlín 1904, pág. 267). Puede tener relación con esa desviación el que el sextante en un principio asignado al *putto* (figura 4) no se adoptara en la versión final, pues era un símbolo específico de la astronomía; cf. nuestras figuras 103 y 113, así como la efigie de Ptolomeo en la *Margarita philosophica*, reproducida en E. Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig 1900, lámina 44. <<

[150] Cf. también la xilografía de la portada del *Instrumentbuch* de Petrus Apianus, Ingolstadt 1533, y sus *Inscriptiones sacrosanctae Vetustatis*, Ingolstadt 1534, inicial fol. A. 1 r. Nuestra figura 102 muestra la xilografía de Flötner para la portada del Περὶ ὀπτικῆς de Vitellio, Nuremberg 1535 (nuevamente utilizada en Rivius, *Vitruvius Teutsch*, Nurem-

berg 1548, fol. cxcviii v.). Es bien sabido que la construcción de poliedros absolutamente regulares o semirregularcs fue casi el principal problema de la geometría práctica durante el Renacimiento. El mejor ejemplo después de las *Unterweisung der Messung* del propio Durero probablemente sea la *Perspectiva corporum regularium* de Wenzel Jamnitzer, Nuremberg 1548 y 1568, donde los cinco cuerpos platónicos se sitúan en perspectiva con todas las permutaciones posibles. Hasta la *Geometria* de Jan Boeckhorst está sentada en un poliedro como el de Durero lo cual es tanto más notable cuanto que en lo restante la figura sigue más bien el modelo de la xilografía de *I Marmi* de Doni, Venecia 1552 (nuestra figura 138) o su réplica grabada (véase infra); la pintura está en el Landesmuseum de Bonn, núm. 14, y es nuestra figura 140.

La forma estereométrica del poliedro, que Niemann describió como un romboedro truncado (cf. el Apéndice 1, pág. 377), y que ciertamente no es un cubo truncado (así F. A. Nagel, *Der Kristall und Dürers Melancholie*, Nuremberg 1922), dio origen, hace algún tiempo, a una reñida polémica entre eruditos holandeses (H. A. Nabar y K. H. de Haas, en *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, Avondblad, 26 de abril, 29 de abril y 5 de julio de 1932). Mientras Nabar confirma la reconstrucción de Niemann y meramente añade que los romboedros se distinguen por una notable regularidad (ángulos de 60° y de 120°), de Haas considera las superficies del poliedro ligeramente irregulares. Nosotros no lo creemos así, porque los fenómenos de perspectiva en que de Haas basa sus observaciones se contradicen unos a otros; pero podemos dejar esta cuestión, que para nosotros es de importancia secundaria, a los matemáticos. El intento de K. H. de Haas (*Albrecht Dürer's meetkundige bouw van Reuter en Melencolia I*, Rotterdam 1932) de hacer derivar la composición de ambos grabados de un sistema detallado de división planimétrica de la

superficie cae totalmente fuera de nuestra esfera de intereses. Pero en cualquier caso es errado decir que el romboedro es un «bloque que aún ha de ser cincelado para hacerlo regular», y que por lo tanto, al igual que el «bloque en bruto» de los masones, representa «la tarea humana de la mejora moral» (así Hartlaub, *Geheimnis*, pág. 78). El poliedro de Durero, sea cual sea su naturaleza estereométrica, está cincelado con el mayor cuidado posible, con unas superficies muy exactas, mientras que el «bloque en bruto», como la *Pietra alpestra e viva* de Miguel Angel, hay que imaginarlo como una masa todavía amorfa y aún sin configurar (cf. también E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. V), Leipzig 1924, págs. 64 y 119). <<

[151] Esta interpretación, según la cual el instrumento en cuestión debe ser contado entre los antídotos contra la melancolía (la «purgatio ulvi» era hasta cierto punto el alfa y omega de la dietética antimelancólica), ha sido impugnada recientemente por Bühler, aunque sin muy buena razón, pues la terminación en disco o bulbo aparece también en la conocida xilografía de H. S. Beham *La Fuente de la Juventud* (Pauli 1120; M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt*, vol. XXII, 14), donde ciertamente se quiere representar un clister. Además, aunque hay que rechazar todos los intentos de interpretación hechos hasta ahora, pues el pulverizador de color que Nagel (*op. cit.*) ve ahí no aparece en ningún otro sitio, y un sacaclavos como el que sugiere Bühler (*op. cit.*) no aparece hasta el siglo XIX, ahora también nosotros pensamos que es más probable que el misterioso objeto pertenezca a la clase de útiles ocupacionales que a la de antídotos contra la melancolía. Puede ser un tubo de vidriero (como el ilustrado en el famoso *De re metallica* de G. Agricola, Basilea 1556, nueva edición alemana 1928, pág. 507; esta sugerencia procede del dr. Schimangk de Hamburgo), o, con mayor probabi-

lidad, un fuelle: pues esta segunda interpretación contaría en su apoyo con una afirmación pictórica contemporánea, a saber, la xilografía de Hans Döring (de la cual hablaremos con mayor detalle más adelante), que toma toda su utilería de *Melencolia I* e incluye, efectivamente, un fuelle (cf. nuestra figura 115, y nuestro texto, págs. 322 y ss.). <<

[152] En anteriores ocasiones dejamos abierta la cuestión de si era una piedra de molino o una piedra de afilar, aunque a la vista de los frescos del Salone (véase supra, texto, pág. 206) nos inclinábamos por la segunda interpretación. Nos alegra encontrar que P. Brandt (en *Die Umschau in Wissenschaft und Technik*, vol. XXXII (1928), págs. 276 y ss.) y, con total independencia de cualquier bibliografía técnica, W. Blumenfeid (en *Idealistische Philologie*, vol. III (1927-28), págs. 154 y ss.), aceptan ahora esta idea. <<

[153] Según Bühler servía para fundir el plomo con que se soldaban las junturas. <<

[154] Cf. el grabado de Schongauer B 91, o Jóse Animan, *Eygentliche Besckreibung aller Stände auff Erden*, Francfort 1568 —nueva edición Munich 1896—, fol. H 2. <<

[155] El argumento principal (presentado originalmente por Giehlow) en favor de relacionarlo con las operaciones alquímicas sigue fundándose en el hecho de que maestros posteriores, tales como Beham (nuestra figura 123), el Maestro «F. B.» (nuestra figura 124) y M. de Vos (nuestra figura 148) dotaron a la Melancolía de atributos inequívocamente alquímicos, y que más tarde la personificación de «Alcymia» sostuvo a veces unas tenazas para carbón (p. ej. en la xilografía de portada de la obra de C. Gesner, *Newe Jewell of Health*, Londres 1576). El hecho de que el Hermes Trismegisto de la serie de alquimistas de De Vries (reproducido en Hartlaub, *Geheimnis*, pág. 46, texto págs. 41 y 81) tenga un compás no

constituye prueba ni a favor ni en contra, pues ostenta el compás no en su condición particular de alquimista sino en su condición general de Hermes Trismegisto, que es también cosmólogo y astrólogo, por lo que su segundo atributo es un astrolabio. <<

[156] Así Giehlow (1904), pág. 65. Además la campana, tomada en el sentido de la campana de ermitaño que siempre se da a San Antonio, podría apuntar a la inclinación del melancólico saturnino a la soledad; en el *Mundus symbolicus* de F. Picinelli, Colonia 1687, XIV, 4, 23, una campana denota todavía la soledad, y por lo tanto, en notable coincidencia con las características usuales del melancólico, «anima a rebus materialibus, terrenis et diabolicis remota». Por otra parte, la creencia en que el toque de campanas podía evitar desastres naturales (cf. W. Gundel en *Gnomon*, vol. II (1926), pág. 292) se refiere a campanas grandes de iglesia. <<

[157] Macrobio, *Saturnalia*, I, 8, 7 (sobre esto cf. el pasaje de Marciano Capela citado supra, pág. 303, I nota 102). En un dibujo de Lucas van Leyden (Lille, Mus. Wicar) también se caracteriza a la geometría con un reloj de arena. <<

[158] [Gram(ática) habla, Dia(léctica) enseña la verdad, Re(tórica) colorea el habla, Mús(ica) canta, Ar(itmética) cuenta, Geo(metría) pesa, As(tronomía) se ocupa de los astros]. Impreso, p. ej., en F. Overbeck, *Vorgeschichte und Jugend der mittelalterlichen Scholastik*, ed. C. A. Bernoulli, Basilea 1917, pág. 29. Ante semejante evidencia, y ante el hecho de que la balanza no esté pictóricamente diferenciada en modo alguno de los otros instrumentos (pues, al fin y al cabo, Durero ya no estaba al nivel del manuscrito de Tübingen aducido por comparación por Sigrid Strauss-Kloebe en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, II (1925), pág. 58, que mezclaba asuntos celestes y terrenales con intención deli-

beradamente humorística), es difícil interpretarla astronómicamente, es decir, como signo zodiacal de la exaltación de Saturno (así también W. Gundel en *Gnomon*, vol. II (1925), pág. 293). Si de todos modos se quiere mantener la interpretación astrológica, cabe citar no sólo el pasaje de *Semífora* que menciona W. Gundel, sino también la opinión de Melanchthon, sacada a la luz por A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, Leipzig 1932, pág. 529, según la cual «multo generosior est melancholia, si coniunctione Saturni et Iovis in libra temperetur» (así también S. Strauss-Kloebe). <<

[159] Tenemos que mencionar también una interesantísima página de una Danza de la Muerte que data de hacia 1430, en la que los grupos habituales están al mismo tiempo dispuestos con arreglo a las Siete Artes Liberales (Clm. 3941, fol. 17 v.). El juez está también subordinado a la geometría, y acompañado de figuras con compás, martillo, cizallas, etc. Los textos acompañantes dicen:

«Gewicht vn mass ler ich dich
des tzyrkels kunst die kenn ich»,

y

«Rerum mensuras et earum signo figuras»,

y

«Evclides der meyster an geometrey lert
Der handwerck kunst, zal, wag, hoh, tyeff, leng vn preyt». <<

[160] Cf. el boceto, fechado en 1514, de uno de los instrumentos para el dibujo en perspectiva del Libro IV, en el Cuaderno de Dresde, ed. R. Bruck, Estrasburgo 1905, lámina 135. <<

[161] LF, *Nachlass*, págs. 181, 30 y ss. <<

[162] LF, *Nachlass*, pág. 268, 12: «Will dorneben anzeigen, waraus die Zierd des Hobels oder Drehwerks, das ist durch die gereden oder runden gemacht werd». Frente a la negación de Bühler de que lo que se indica sea una esfera de madera torneada, podemos señalar que Cranach, que miró el grabado con ojos de contemporáneo, pintó con toda claridad las esferas (en nuestras figuras 136 y 137 a, b) como esferas de madera marrón. No queremos insistir en este punto, pero la afirmación de Bühler de que la esfera de Durero, que hasta cierto punto venía siendo el símbolo de la geometría desde Marciano Capela, representa la bola de un chapitel de iglesia o incluso la cúspide del Templo del Santo Grial, del cual el romboedro era la base, es sencillamente fantástica. Si se insiste en semejante interpretación, habría que mostrar cómo se pretendía sujetar un objeto así. <<

[163] Véase supra, págs. 206 y ss. (texto). <<

[164] Aparece por segunda vez como un anciano con un pico y un espejo, pero esta figura data de una restauración. Probablemente el original ocupaba el panel que ahora llena un ángel enorme. <<

[165] Referencias citadas supra, págs. 142 y ss., 194 y ss. (texto, con las notas pertinentes). <<

[166] Cf. G. Fiocco en *L'Arte*, vol. XVIII (1915), págs. 147 y ss. (también G. Gronau en *Pantheon*, vol. II (1928), pág. 533), quien señala un retrato de Durero en los frescos de Campagnola pintado, entre 1505 y 1510 en la Scuola del Carmine de Padua. Recientemente, sin embargo, se ha dado a esos frescos una fecha más tardía; cf. H. Tietze, *Tizian*, Viena 1936, págs. 68 y ss. Claro está que Campagnola pudo también dibujar a Durero en Venecia. Además, cf. H. Rupprich, *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, Viena 1930, passim, cuyas conclusiones, sin embargo,

son excesivas en algunos casos (cf. la nota de Alice Wolf en *Die graphischen Künste*, nueva serie, I (1936), par 138). <<

[167] Dante, *Convivio*, II, 14, 230. Cf. también J. von Schlosser en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, XVII (1896), en particular págs. 45 y ss. <<

[168] Véase infra, págs. 333 y ss. (texto). <<

[169] Varrón, *De lingua latina*, V, 183, citado supra, pág. 146, nota 33. <<

[170] Macrobio, *Saturnalia*, I, 22, 8, citado supra, pág. 164, nota 96. <<

[171] A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo 1916, lámina XIII. El intento de Hauber (pág. 93) de interpretar el compás como una serpiente mal dibujada apenas requiere refutación, porque las puntas de color azul acero están en claro contraste con la madera marrón. <<

[172] Hauber, *op. cit.*, lámina VII. <<

[173] Hauber, *op. cit.*, lámina XVI. <<

[174] Leonhard Reynmann, *Natiuitet-Kalender*, Nuremberg 1515, fol. D ii v. «Saturnus der hüchst oberst planet ist mannisch, büs, kalt vnd trucken, ain veind des lebens vrind der natur. Ain bedeuter der münich, ainsiedel, claussner, der ser alten leut. Melancolici, hafner, ziegler, ledergerber, Schwartzferber, permenter, der ackerleut, blayber, badreyber, Schlot- vnd winckelfeger, vnd alles schnüden volcks, die mit stinnckenden wasserigen vnsaubern dingen vmbgeen. Er bezaichet aus den künsten die Geometrei; die alten köstlichen vesten ding vnd werck der State vesst vnd hewser…». También aquí es notable la supervivencia de ideas postclásicas, desde la atribución a Saturno de los monjes —σχῆμα μοναχικόν— y la característica de hostilidad a la vida —

¡Saturno, dios de la Muerte!— hasta la imuradiccióti de que es seco por naturaleza pero significa personas que tratan con cosas acuáticas. Este (usaje está también señalado en las notas dejadas por Giehlow. <<

[175] Véase también infra, págs. 355 y ss. (texto). <<

[176] Cf. las *Siete Artes Liberales* de Virgil Solis, B 123-129, o de H. Beham, B 121-127. Un aguafuerte de Christoff Murer (cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XVIII), Leipzig 1930, lámina 46, pág. 101) muestra cómo incluso la «virtus» de un Hércules en la Encrucijada pudo ser influida por la Melancolía de Durero. <<

[177] *De conservanda bona valetudine* (citado supra, pág. 292, nota 66), fol. 120 v. en la edición de 1551; fol. 121 r. en la edición de 1553; fol. 137 r. en la edición de 1554. <<

[178] Sobre las secuencias de temperamentos de Jacob I de Gheyn y Martin van Heemskerck, en las que esta fusión también se ve claramente, véase infra, texto, págs. 374 y ss.: nuestras figuras 54, 150 y 151. <<

[179] Cf. E. Ehlers, *Hans Döring, ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1919, págs. 14 y ss., con láminas y una referencia a la relación con *Melencolia I*, así como a la xilografía de Saturno de Beham; sobre la atribución de esta obra (Pauli 904) a G. Pencz, cf. H. Röttinger, *Die Holzschnitte des Georg Pencz*, Leipzig 1914, págs. 14 y ss. <<

[180] No hemos conseguido descubrir ni el tarro de bórax mencionado por Ehlers ni el símbolo del plomo en el humo que sale del crisol. <<

[180a] [Soy viejo, soy lento como el primer ser del mundo. Con mi hoz abato todo lo que aporta el destino, a fin de que un héroe nacido de Marte no arme guerra contra mí. Gracias a mis artes, estos lugares son seguros, están rodeados de un

foso; pero tú, que construyes una fortaleza, rodea su base de un valle cerrado. Atiende, te lo ruego, a hacerlo como se debe. Este niño te enseñará; porque a aquellos a quienes engendro los enriquezco con este talento, a este mérito deberán su poder]. <<

[181] Citado en W. Ahrens, «Das magische Quadrat», en *Zeitschrift für bildende Kunst*, nueva serie, vol. XXVI (1915), pág. 301. También Vasari (véase infra, texto, pág. 365) dice que los instrumentos que aparecen en el grabado de la Melancolía de Durero «riducono l'uomo e chiunque gli adopera, a essere malinconico». <<

[182] Clm. 10544; el capítulo sobre Saturno, fols. 291 v. y ss. Con esto cf. *Histoire littéraire de la France*, vol. XXIX, París 1885, pág. 309; L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. II, Londres 1923, pág. 868, y *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. IX, 1926-27, col. 1107. Hay una traducción catalana en un fragmento de Brit. Mus., MS. Add. 16434, fols. 8 v. y ss. <<

[183] «Et habent bonam memoriam, quia aqua est restrictiva, avara, et impressiva, et species fantasticas diligunt et matematicas. Et terra est subiectum spissum, in quo durat et pressio specierum, que memorate fuerant»; con esto cf. el pasaje citado supra de Alberto Magno, y el otro pasaje de Lulio, citado supra, pág. 89, nota 6. <<

[184] Cf. las afirmaciones de Abū Ma'šār y Alcabitius citadas supra, págs. 142 y s. <<

[185] «Et a longo accipiunt per ymaginacionem, que cum melancolia maiorem habet concordiam quam cum alia compleccione. Et ratio quare melancolia maiorem habet proporcionern et concordiam cum ymaginacione quam alia compleccio, est quia ymaginacio considerat mensuras, lineps et figuras et colores, que melius cum aqua et terra imprimi pos-

sunt, quoniam. habent materiam magis spissam quam ignis et aer». <<

[186] *Ét. Nic.*, 1150 b 25; y en particular *Problem.*, XI, 38; ambos citados supra, pág. 58 (texto). <<

[187] Enrique de Gante, *Quodlibeta*, París 1518, fol. xxxiv r. (*Quodl.* II, Quaest. 9): «Qui ergo non possunt angelum intelligere secundum rationem substantiae suae… sunt illi, de quibus dicit Conimentator super secundum Metaphysicae: in quibus virtus imaginativa dominatur super virtutem cognitivam. Et ideo, ut dicit, videmus istos non credere demonstrationibus, nisi imaginatio concomitet eas. Non enim possunt credere plenum non esse aut vacuum aut tempus extra mundum. Neque possunt credere hic esse entia non corporea, neque in loco neque in tempore. Primum non possunt credere, quod imaginatio eorum non stat in quantitate finita; et ideo mathematicae imaginationes et quod est extra coelum videntur eis infinita. Secundum non possunt credere, quia intellectus eorum non potest transcendere imaginationem… et non stat nisi super magnitudinem aut habens situm et positionem in magnitudine. Propter quod, sicut non possunt credere nec concipere extra naturam universi, hoc est extra mundum, nihil esse (neque locuni neque tempus, neque plenum neque vacum)… sic non possunt credere neque concipere hic (hoc: est inter res et de numero rerum universi, quae sunt in universo) esse aliqua incorporea, quae in sua natura et essentia carerent onini ratione magnitudinis et situs sive positionis in magnitudine. Sed quicquid cogitant, quantum est aut situm habens in quanto (ut punctus). Unde tales melancholici sunt, et optimi fiunt mathematici, sed pessimi metaphysici, quia non possunt intelligentiam suam extendere ultra situm et magnitudinem, in quibus fundantur mathematicalia». El *Commentator super secundum Metaphysicae* (vol. II, A ἐλάττων, cap. III) es, naturalmente, Averroes, quien, en

efecto, habla literalmente de aquellos «in quibus virtus imaginativa dominatur super virtutem cogitativam, et ideo videmus istos non credere demonstrationibus, nisi imaginatio concomitet eas, non enim possunt credere», etc., hasta «incorporea» (vol. VIII, fol. 17 r. de la edición de Aristóteles con comentario, Venecia 1552). Pero en Averroes esta afirmación no se refiere a los matemáticos, sino a la variedad más poética del tipo imaginativo, a saber, aquellos que «quaerunt testimonium Versificatoris» antes de creer en nada; y no se hace mención alguna de la melancolía (salvo la afirmación de que algunos se ponen tristes ante un «sermo perscrutatus» porque no lo pueden retener y digerir). La idea esencial de este pasaje, por lo tanto, hay que considerarla perteneciente a Enrique de Gante <<

[188] Es significativo que ahora también al artista le guste retratarse con un compás en la mano; cf. A. Alidorter en *Gazette des Beaux-Arts*, LIII, 1 (1911), pág. 113. <<

[189] LF. *Nachlass*, pág. 285, 9. <<

[190] «Omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti». Paralelos platónicos en *República*, 602e, y en particular Filebo, 55E: οἷον πασῶν που τεχνῶν ἄν τις ἀριθμητικὴν χωρίζη καὶ μετρικὴν καὶ στατικὴν, ὡς ἔπος εἰπεῖν φαῦλον τό καταλειπόμενον ἑκάστης ἂν γίγνοιτο. En las ilustraciones del famoso pasaje de la Biblia, es frecuente que a Dios Padre se le muestre en la Edad Media como arquitecto del mundo, con un compás en la mano. Este tipo está prefigurado de forma simbólica y abreviada en los Evangelios de Eadwi, de estilo anglosajón (Hannover, Kestner-Mus., com. del siglo XI, nuestra figura 112; cf. H. Graeven en *Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen*, 1901, pág. 294, donde, sin embargo, el compás no está identificado como tal); aparece sólo poco

después, y en forma muy semejante, en el mismo ambiente artístico, como figura cosmológica completa (Londres, Brit. Mus., MS. Cotton Tiberius C. VI, fol. 7, nuestra figura 114). Otras imágenes de Dios Padre con compás y balanza son: 1) un salterio inglés de hacia 1200, París, Bibl. Nat., MS. lat. 8846 (reproducido como italiano por A.-N. Didron, *Iconographic chrétienne: histoire de Dieu*, París 1843, pág. 600); 2) Montpellier, Bibliothèque de l'Université, MS. 298, fol. 300 (inédito; el dr. Hanns Swarzenski tuvo la amabilidad de señalarnos esta miniatura); 3) el fresco de Piero di Puccio en el Camposanto de Pisa (reproducido por L. Baillet en *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*, vol. XIX (1911), pág. 147, con un soneto que cita palabra por palabra el *Libro de la Sabiduría*, 11, 21); 4) (¡aquí Dios Padre está sustituido por una personificación del cosmos!) la xilografía de portada de la *Philosophia naturalis* de Alberto Magno en las ediciones de Brescia y Venecia, de 1493 y 1496 respectivamente (Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens*, vol. II, 1.ª parte, Florencia 1908, pág. 291). Mucho más a menudo encontramos a Dios Padre trazando el mundo con un compás pero sin balanza, y esto es típico de la «Bible moralisée» y probablemente tuvo su origen en ella: A. de Laborde, Etude sur la *Bible moralisée illustrée*, París 1911-27, nuestra figura 118, según la lámina I de Laborde; también A. de Laborde, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu*, París 1909, lámina VI; H. Martin, *La miniature française du 13e au 15e siècle*, París 1923, láminas 34 y 74; G. Richert, *Mittealterliche Malerei in Spanien*, Berlín 1925, lámina 40; Londres, MS. Royal 19.D.III, fol. 3 (de 1411-12), reproducido en E. G. Millar, *Souvenir de l'exposition de manuscrits français a peintures…*, París 1933, lám. 43; La Haya, Kgl. Bibl., MS. 78 D. 43, fol. 3; París, Bibl. Ste-Geneviève, MS. 1028, fol. 14, reproducido en *Bulletin de la société française de reproductions de manuscrits à peintures*,

vol. v (1921), lámina xxxvii; Bruselas, MS. 9004, fol. 1; París, Arsenal 647, fol. 77; París, Bibl. Nat., MS. fr. 247, fol. 1 (P. Durrieu, *Les antiquités judáiques*… París 1907, lámina 1); y hasta en xilografías sueltas como la que se ve en P. Heitz, *Einblattdrucke des 15 Jahrhunderts*, vol. xl, núm. 24. Dios o la Mano de Dios, con balanza pero sin compás, puramente como símbolo de la justicia, aparece, p. ej., en el Salterio de Stuttgart, ed. E. De Wald, Princeton 1930, fols. 9 v., 17 v., 166 v.; también, con un sentido cosmológico, en una pila aparentemente inédita del Musée Lapidaire de Burdeos. <<

[191] LF, *Nachlass*, pág. 316, 24. <<

[192] Sobre esta idea del arte cf. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlín 1915, págs. 166 y ss., y el mismo autor en *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, págs. 190 y ss. <<

[193] LF, *Nachlass*, pág. 181, 1, y en particular págs. 207, 35 y ss. <<

[194] LF, *Nachlass*, pág. 282, 13. <<

[195] LF, *Nachlass*, pág. 230, 17 (cf. también la frase, citada supra, de pág. 228, 25, y borradores preliminares en págs. 218, 22 y 356, 20). De éstos y otros pasajes se deduce claramente que las expresiones «Gewalt», «gewaltig» y «gewaltsam» (que en la traducción latina de J. Camerarius se suelen traducir por «ingenium», «potentia» y «peritus») no son contrarias a las ideas «Verstand», «rechter Grund», «Kunst», etc., que subrayan los aspectos racionales del logro artístico, antes bien las incluyen. En la traducción de LF, *Nachlass*, pág. 221, 8 la expresión «gewaltsame Künstler» se traduce por «potentes intellectu et manu». La forma derivada, «gewaltiglich» (LF, *Nachlass*, pág. 180, 16), sin embargo, precisamente por ser una forma derivada, suena un poco a prestado y se opone a las ideas de «Besonnenheit» y «rechte Kunst»: «Gewaltigli-

ch aber unbedächtlich» se traduce al latín como «prompte [non perite], sed inconsiderate». <<

[196] LF, *Nachlass*, págs. 295, 9 y 297, 19. <<

[197] 197 LF, *Nachlass*, pág. 283, 4; cf. también pág. 285, 5. <<

[198] LF, *Nachlass*, pág. 230, 5; cf. también pág. 231, 3. <<

[199] C. Ravaisson-Mollien, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, París 1881, MS. J., fol. 130 r. Cf. también J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres 1883, § 19. <<

[200] LF, *Nachlass*, pág. 230, 33. <<

[201] LF, *Nachlass*, pág. 230, 1. <<

[202] *Per contra*, Hendrik Goltzius muestra una asociación feliz y activa entre «Ars» y «Usus» en su grabado B 111 (reproducido por E. Panofsky en *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, lámina 11), donde «Ars» aparece como maestra y guía de «Usus». <<

[203] Ahora nos hemos convertido, aunque por diferentes razones, a la opinión de H. Wölfflin, según la cual el *putto* no es «un pensador en miniatura» sino «un niño garabateando» (*Die Kunst Albrecht Dürers*, 5.ª ed., Munich 1926, pág. 256). A este respecto también es importante que Durero diera una coloración más específicamente infantil a la actividad del *putto* al sustituir los instrumentos matemáticos por la pizarrita. El motivo previsto en un principio, como el del grabado del Maestro «A. C.» (nuestra Figura 122), habría servido de paralelo más que de contraste. Hay ejemplos, en efecto, que muestran que un *putto* atareado con instrumentos matemáticos puede significar justamente lo contrario del mero «Usus»; cf., p. ej., la xilografía de Hans Döring (figura 115), así como un grabado de la *Teutsche Akademie* de Joachim Sandrart

(nueva edición de A. R. Peltzer, Munich 1925, pág. 307), que muestra a un *putto* con regla y compás, rodeado de otros instrumentos matemáticos, con las inscripciones «Ars», «Numerus», «Pondus», «Mensura». El «puer docens» de Hans Döring suministra una especie de *Gegenprobe* para nuestra interpretación del *putto* de Durero, porque, aunque desarrollado a partir del de Durero, no sostiene una pizarra sino el libro y el compás de la figura principal, y, en lugar de estar garabateando afanoso, ha adoptado la postura pensativa de la figura adulta. El *putto* de Durero sólo podía transformarse de personificación de la mera «Practica» en encarnación del «Arte» tomando para sí los atributos y actitudes de Melancolía. Por otra parte, las interesantes variaciones sobre el número cuatro que llevó a cabo Paul Flindt (*Quatuor monarchiae, Partes mundi*, etc., ed. Paul Flindt, Nuremberg 1611, núm 12) muestran el contraste entre «Arte» y «Practica» mediante dos *putti*, uno de los cuales, manejando afanosamente un cincel, se presenta como «phlegmaticus», y el otro, que todavía recuerda a Durero, como «melancholicus» (cf. también infra, págs. 334, nota 217, y 360, no ta 16). <<

[204] Otra interpretación del *putto*, que amablemente nos mencionó el dr. G. F. Hartlaub, pero que en nuestra opinión no es del todo convincente, la comentaremos más adelante, en relación con la efigie de la melancolía según Lucas Granach (véase infra, texto, págs. 361 y ss.). <<

[205] *Pictorum aliquot celebrium… effigies*, publicado por primera vez en La Haya hacia 1610. <<

[206] La grulla asignada al *putto* de la derecha era símbolo de la vigilancia ya en la Antigüedad tardía; el gallo de la izquierda (junto al *putto*), del cuidado o asiduidad estrechamente vinculado a la vigilancia (cf., p. ej., Cesare Ripa, *Iconología*, 1.ª ed., Roma 1593, s. v. «Vigilanza» y «Sollecitudine»). <<

[207] Una alegoría comparable por su contenido se encuentra en la portada grabada de *Varie Figure Academiche… messe in luce da Pietro de Jode*, Amberes 1639 (nuestra figura 117). A la izquierda aparece «Disegno», un joven apuesto con un espejo y un compás, a la derecha «Labore», un jornalero cavando; arriba «Honore», coronado con la corona de laurel de «Fama», y con la cornucopia de «Abondanga». La inscripción dice:

«Door den arbeyt en door de Teeken-const

Comt menich aen eer en S'princen ionst».

Otro ejemplo igualmente gráfico de las alegorías de la Teoría y la Práctica es la portada grabada de la *Universa astrosophia naturalis* de A. F. de Bonnattis, Padua 1687: arriba reina la victoriosa «Maiestas Reipublicae Venetae», a la izquierda está la encarnación de «Contemplatione et Iudicio» en la persona de una figura juvenil idealizada con astrolabio y compás, a la derecha una personificación de «Ratione et Experimento» representados como Mercurio. <<

[208] Sobre esta idea cf. K. Mannheim, «Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation», en *Jahrbuch für Kunstgeschichte* (antes *Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*), I (1921-22), págs. 236 y ss.; para nuestro propósito pareció necesario sustituir la expresión «sentido representacional», que Mannheim insertaba entre «sentido expresional» y «sentido documental», por la expresión «sentido nocional». <<

[209] Véase infra, págs. 343 y ss. (texto). <<

[210] Ficino, *De v. tripl.*, I, 4 (*Opera*, pág. 497): «Maxime vero literatorum omnium hi atra bile premuntur, qui sedulo philosophiae studio dediti, mentem a corpore rebusque corporeis sevocant, incorporeisque coniungunt». <<

[211] En el libro I, cap. 2, Ficino subraya explícitamente y con considerable orgullo el contrasto fundamental entre lo

que él llama los «Musarum sacerdotes» y todas las demás profesiones, incluso artísticas: «… sollers quilibet artifex instrumenta sua diligentissime curat, penicillos pictor, malleos incudesque faber aerarius, miles equos et arma, venator canes et aves, citharam citharoedus, et sua quisque similiter. Soli vero Musarum sacerdotes, soli summi boni veritatisque venatores, tam negligentes (proh nefas) tamque infortunati sunt, ut instrumentum illud, quo mundum universum metiri quodammodo et capere possunt, negligere penitus videantur. Instrumentum eiusmodi spiritus ipse est, qui apud medicos vapor quidam sanguinis purus, subtilis et lucidus definitur». <<

[212] Véase supra, págs. 258 y ss. (texto). <<

[213] Citas supra, pág. 265 (texto). <<

[214] Pico della Mirandola, *Apologia* (*Opera*, Basilea 1572, vol. I, pág. 133): «Qui ergo non possunt angelum intelligere secundum rationem substantiae suae, ut unitatem absque ratione puncti, sunt illi de quibus dicit Commentator super secundo Metaphysicae, in quibus virtus imaginativa dominatur super virtutem cogitativam, et ideo, ut dicit, videmus istos non credere demonstrationibus, nisi imaginatio eos comitetur; et quicquid cogitant, quantum est aut situm habens, in quanto ut punctus; unde tales melancholici sunt, et optimi fiunt mathematici, sed sunt naturales inepti. Haec Henricus ad verbum; ex quibus sequitur, quod secundum Henricurn iste magister sit male dispositus ad studium philosophiae naturalis, peius ad studium Metaphysicae, pessime ad studium. Theologiae, quae etiam est de abstractioribus: relinquitur ergo ei solum. aptitudo ad Mathematica…». Cf. también M. Palmieri, *Città di Vita*, I, 12, 48 (ed. M. Rooke, en Smith College Studies in Modern Languages, vol. VIII Northampton, Mass., 1926-27, pág. 59), donde los edificios que apare-

cen en el mundo de Saturno y sus arquitectos se describen así:

«Tutto quello è nel mondo ymaginato
per numeri o lince o lor facture
convien che sia da questa impression dato.
Fanno architetti queste creature,
mathematici sono & fanno in terra
& altri in ciel lor forme & lor figure».

Por cierto que la igualdad «Saturnus» = «Imaginatio» se hizo también en uno de los esquemas de Bovillus, *Liber de sapiente*, cap. XI (ed. R. Klibansky, en E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig 1927, págs. 326 y ss.), pero esa construcción es demasiado personal para que aquí la tratemos: consiste en una analogía entre los siete planetas y las facultades mentales, de suerte que el Sol es igual a «Ratio», mientras que los otros seis planetas corresponden cada uno a un instrumento de la «materialis cognitio». <<

[215] Sabemos, por ejemplo, que tanto Conrad Peuringer de Augsburgo como Hartmann Schedel de Nuremberg tenían en su biblioteca una copia de la *Apologia* de Pico (E. König, *Peutingerstudien*, Friburgo de B. 1914, pág. 65). <<

[216] Las interpretaciones tales como «Melencholia, i» («¡Vete, Melancolía!») o «Melancholia iacet» («La Melancolía yace en el suelo», así en *Mitteilungen des Reichsbundes deutscher Technik*, 1919, núm. 47, 6 de diciembre) apenas merecen refutación. Más reciente pero igualmente insostenible es la tesis de E. Büch (en *Die medizinische Welt*, vol. VII (1933), núm. 2) de que el grabado de Durero fue inspirado por una visión profética de una epidemia de peste (aunque no se sabe nada de que la hubiera en 1514, por lo menos no en Nurem-

berg) y de que la cifra 1 significaba el primer estadio de la enfermedad. <<

[217] Al igual que Allihn, Thausing y Giehlow, también nosotros supusimos en otro tiempo que el grabado de Durero pretendía ser el primero de una serie de los temperamentos. No desconocíamos las dificultades que planteaba semejante supuesto, pues sabíamos que habría sido muy inusitado comenzar la serie por la melancolía, y que no habría habido nombres totalmente análogos para los otros temperamentos (cf. *Dürer's «Melencolia I»*, págs. 68 y 142; también H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 5.ª ed., Munich 1926, pág. 253); observábamos, además, que los artistas influidos por Durero que hicieron series completas de los temperamentos habían vuelto, por razones de pulcritud, a la calificación de «melancolicus», y daban a ese «melancolicus» el lugar tercero o cuarto dentro de la serie (nuestras figuras 130 y 134). Gerard de Jode, en su serie de los temperamentos según M. de Vos (nuestra figura 121), que es independiente de Durero, sigue una nueva manera de alinear el término «melancholia» con los que denotan los otros temperamentos, tratándolo, por analogía con el uso griego, como descripción de un humor real, como equivalente de «cholera nigra» o «atra bilis», y colocándolo así junto a «sanguis», «cholera» y «phlegma»; pero también aquí la melancolía ocupa el tercer lugar y no el primero; cf. nuestra figura 134. En estas circunstancias, sin embargo, la otra tesis, que postula un proyecto de una *Melencolia II* como imagen de la enfermedad, o más bien de la locura (H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 5.ª ed., Munich 1926, pág. 253, y en *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1923, pág. 175; también K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, Leipzig 1914, págs. 165 y 296 y ss.), nos parece todavía menos aceptable, y no podemos imaginar una representación de la «melancholia adusta» que fuera contra-

partida del grabado de Durero en su forma actual. Para semejante representación, dada la doctrina generalmente conocida de las «cuatro formas», habrían estado abiertas dos posibilidades. O bien se habrían podido combinar las cuatro subespecies de la locura melancólica, esto es, la melancolía «ex sanguine», «ex cholera», «ex phlegmate» y «ex melancholia naturali», en una sola composición general —de lo cual habría resultado una horrible colección de escenas de manicomio sin ningún punto de contacto, ni en el contenido ni en la forma, con *Melencolia I* (en el Apéndice II, pág. 381, mostraremos que el discutidísimo aguafuerte B 70 [nuestra figura 153] puede darnos una idea de lo que hubiera sido semejante colección de las «quattuor species melancholiae adustae»)—, o bien habría habido que escoger de entre las cuatro formas de enfermedades la única analogía real, esto es, la «melancholia ex melancholia naturali», y en ese caso difícilmente se habría podido extraer el contraste psicológico pretendido. Todo el mundo está de acuerdo, por lo menos, en que incluso la mujer alada del grabado, aunque expresa la «melancholia naturalis» del hombre mentalmente creativo, se encuentra en ese momento vencida por un acceso de depresión en el que la bilis negra se ha impuesto de tal modo que, en palabras de Ficino, el alma, «demasiado enredada en cavilaciones saturninas y oprimida por cuidados» (Ficino, *De v. tripl.*, II, 16, *Opera*, pág. 523), «evadit tristis, omnium, pertaesa» (*A. P. T. Paracelsi Opera omnia*, Ginebra 1658, vol. II, pág. 173); la depresión difiere del estado patológico de «melancholia ex melancholia naturali adusta» sólo en su carácter transitorio (así también, H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 5.ª ed., Munich 1926, págs. 252 y ss.). <<

[218] Esa posibilidad fue considerada por Hartlaub, *Geheimnis*, págs. 79 y ss. Él critica con razón la interpretación del *I* como comienzo de una serie de los temperamentos, pero se

sale por la tangente introduciendo la idea masónica de los grados de aprendiz, compañero y maestro (los dos segundos posiblemente encarnados en los grabados de Durero *El caballero, la muerte y el demonio y San Jerónimo*). Pero lo que Hartlaub, *op. cit.*, pág. 42, dice que falta, a saber, «evidencia literaria de una división tripartita regular del desarrollo saturnino», aparece abundantemente en la *Occulta philosophia*, una fuente alemana, nótese, mientras que no hay evidencia alguna de la menor relación con ideas masónicas. <<

[219] Sobre él cf. P. Zambeili, «A proposito del "De vanitate scientiarum et artium" di Cornelio Agrippa», *Riv. Crit. di Storia della Filos.*, 1960, págs. 167-81. <<

[220] Giehlow (1904), págs. 12 y ss. <<

[221] «Addidimus autem nonnulla capitula, inseruimus etiam pleraque, quae praetermittere incuriosum videbatur». <<

[222] La dedicatoria, en forma ligeramente alterada, fue utilizada en la introducción a la edición impresa, al igual que la respuesta de Trithemius de 8 de abril de 1510. El manuscrito de la edición original (citada supra, pág. 312, nota 132) lleva una inscripción del siglo XVII, «Mons. S. Jacobi», en la primera página (Trithemius, por supuesto, era el abad de ese monasterio), y el propio Trithemius escribió en el margen derecho de la tapa: «Heinricus Cornelius Coloniensis de magia». Véase J. Bielmann, «Zu einer Hds. der "Occulta philosophia" des Agrippa von Nettesheim», *Archiv f. Kulturgesch.*, vol. 27 (1937), págs. 318-24. [Un facsímil del manuscrito de Würzburg fue añadido por K. A. Nowotny como apéndice a su edición del *De occulta philosophia* de Agrippa de Nettesheim, Graz 1967, págs. 519-86. El editor no advirtió que fue Hans Meier quien descubrió esa primera versión y nos la hizo co-

nocer. Véase supra, Prólogo, pág. 19, y pág. 312, nota 132.-R. K., 1989]. <<

[223] «Contigit autum postea, ut interceptum opus, priusquam illi summam manum imposuissem, corruptis exemplaribus truncum et impolitum circumferretur atque in Italia, in Gallia, in Germania per multorum manus volitaret». Es probable que el retraso en la salida de una edición impresa se debiera principalmente al temor de persecución clerical; el propio Trithemius desaconsejó, en términos corteses pero firmes, su publicación: «Unum hoc: tamen te monemus custodire praeceptum, ut vulgaria vulgaribus, altiora vero et arcana altioribus atque secretis tantum communices amicis». <<

[224] Que Trithemius y Pirckheimer tuvieron alguna relación entre sí durante los años en cuestión (1510-15), en la que las materias ocultas también desempeñaron un papel, se ve por una serie de cartas cuyo conocimiento debemos al archivista dr. E. Reicke: P. a T., 1 de julio de 1507, y T. a P., 18 de julio de 1507 (Johannes Trithemius, *Epistolarum familiarum libri duo*, probablemente Hagenau, 1536. págs. 279-81 y Clm. 4008, fol. 11). P. a T., 13 de junio de 1515 (sobre una obra de Trithemius contra la magia), señalada por O. Clemen en *Zeitschrift für Bibliothekswesen*, vol. XXXVIII (1921) págs. 101 y ss. <<

[225] Esta diferencia entre las dos ediciones del *Occulta philosophia* es, por supuesto, un síntoma vital del desarrollo que había experimentado el humanismo norteño entre aproximadamente 1510 y 1530 el dr. H. Meier pensó editar el manuscrito de Würzburg, lo que habría facilitado la valoración histórica de su descubrimiento. <<

[226] La edición impresa ocupa casi el triple que la versión original, aun sin contar el apócrifo Libro IV. <<

[227] Véase infra, pág. 340, nota 253; págs. 342 y ss. (texto). <<

[228] I, 29, fol. 22 v. <<

[229] Véase supra, pág. 262 (texto). <<

[230] I, 5. Hay una ilustración encantadora de esta doctrina de la preformación en una miniatura de Viena, Nationalbibliothek, Cod. Phil. graec. 4 (H. J. Hermann en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XIX (1898), lámina VI, texto pág. 166), donde las «ideas» de hombres y animales están vívidamente retratadas, unidas mediante rayos con sus homólogos terrenales. <<

[231] Así la ofrenda a Saturno citada supra (pág. 312, nota 133). <<

[232] Las correlaciones con los planetas (con respecto a las tocantes a Saturno, véase la misma referencia) están dadas en los capítulos 16-23 (en el capítulo 16 añádase del fol. 15 v. del manuscrito: «conferunt Saturnalia ad tristitiam et melancoliam, Jovialia ad leticiam et dignititatem»). Las localidades regidas por los distintos planetas se enumeran en el capítulo 46, fol. 36 v. en términos astrológicos, pero con un significado nuevo, ficinesco, mientras que el capítulo 45, fol. 35 v., contiene las características mímicas y faciales de los hijos de los planetas, cuyo comportamiento a la vez brota de, y evoca, la influencia del astro correspondiente: «Sunt proeterca gestus Saturnum referentes, qui sunt tristes ac moesti, planctus, capitis ictus, item religiosi, ut genuflexio aspectu deorsum fixo, pectoris ictus vultusque consimiles et austeri, et ut scribit satyricus:

"Obstipo capite et figentes lumina terra,

Murmura cum secum et rabiosa silentia rodunt

Atque exporrecto trutinantur verba palato"». <<

[233] Así, por ejemplo, un hombre puede calmar o entristecer a otros por sugestión, por ser el más Inerte «in ordine Saturnali» (I, 43, fol. 33 v.), o por autosugestión evocar la ayuda de Saturno contra el amor, o la de Júpiter contra el miedo a la muerte (I, 43, fol. 44 r,). <<

[234] II, 1-3. <<

[235] II, 4-16. <<

[236] II, 17-29. En el capítulo 30 se mencionan brevemente las figuras geométricas, atribuyendo su eficacia a relaciones numéricas; ya hemos dicho (pág. 315, nota 147) que faltan aún los cuadrados planetarios. <<

[237] II, 31. <<

[238] II, 32-33. <<

[239] II, 34-38. La plegaria a Saturno (cap. 37, fols. 70 v.-71 r.) dice así: «Dominus altus magnus sapiens intelligens ingeniosus revolutor longi spatii, senex magne profunditatis, arcane contemplationis auctor, in cordibus hominum cogitationes magnas deprimens et vel imprimens, vim et potestatem subuertens, omnia destruens et conseruans, secretorum et absconditorum ostensor et inuentor, faciens arnittere et inuenire, auctor vite et mortis». En la edición impresa (II, 59, pág. 205) esta polaridad, que vimos que afectaba incluso a Alano de Insulis (cf. texto, pág. 190), aparece con la misma claridad («vim et potestatem subvertentem et constituentem, absconditorum custodem et ostensorem»). <<

[240] II, 49. <<

[241] II, 50-58. <<

[242] III, 1, fol. 84 r. <<

[243] III, 29, fol. 103 r.-v. <<

[244] III, 1-6. <<

[245] III, 7-10. Los «daemones medii» que habitan las esferas corresponden por una parte a las nueve Musas (cf. Marciano Capeja, *Nuptiae Philologiae et Mercurii*, I, 27-28, ed. A. Dick, Leipzig 1925, pág. 19); por otra, a ciertos ángeles; es típico de la supervivencia de la mitología antigua que el espíritu de Mercurio se identificara con Miguel, que había asumido tantas de las funciones de Hermes Psicopompo, mientras que el espíritu de la diosa virginal del alumbramiento, Luna-Artemisa, se identificaba con Gabriel, el ángel de la Anunciación. Aquí no podemos entrar en la demonología de Agrippa ni evaluar la cosmología y la interesantísima psicología contenidas en el capítulo III, 16-29. <<

[246] III, 29, fol. 103 r.-v. <<

[247] III, 30, fol. 104 r. «Illapsiones vero ciusmodi… non transeunt in animam nostram, quando illa in aliud quiddam attentius inhians est occupata, sed transeunt, quando vacat». <<

[248] III, 38. <<

[249] III, 37. <<

[250] III, 31-36. <<

[251] III, 33-36. <<

[252] Sobre la doctrina de la «vacatio animae» y la posibilidad de que tuviera su causa en la melancolía véase, p. ej., Ficino, *Theologia Platonica de immortalitate animorum*, libro XIII, 2 (*Opera*, vol. I, pág. 292). <<

[253] III, 31, fols. 104 r. y ss. (corregidos los nombres propios en la traducción): «Furor est illustratio anime a diis vel a demonibus proveniens. Unde Nasonis hoc carmen:

"Est deus in nobis, sunt et commercia celi;

Sedibus ethereis spiritus ille venit".

Huius itaque furoris causam, que intra humanum corpus est, dicunt philosophi esse humorem melancolicum, non quidem illum, qui atra bilis vocatur, qui adeo prava horribilisque res est, ut impetus eius a phisicis ac medicis ultra maniam quam inducit eciam malorum demonum obsessiones afferre confirmatur. Humorem igitur dico melancolicum, qui candida bilis vocatur et naturalis. Hic enim quando accenditur atque ardet, furorem. concitat ad sapientiam nobis vaticiniumque conducentem, maxime quatenus consentit cum influxu aliquo celesti, precipue Saturni. Hic enim cum ipse sit frigidus atque siccus, qualis est humor melancolicus, ipsum quotidie influit, auget et conservat; preterea cum sit arcane contemplationis auctor ab omni publico negocio alienus ac planetarum altissimus, animam ipsam tum ab externis officiis ad intima semper revocat, tum ab inferioribus ascendere facit, trahendo ad altissima scientiasque ac futurorum presagia largitur. Unde inquit Aristoteles in libro problematum ex melancolia quidam facti sunt sicut diuini predicentes futura ut Sibille et Bachides, quidam facti sunt poete ut Malanchius Siracusanus; ait preterea omnes viros in quauis scientia prestantes ut plurimurn extitisse melancolicos, quod etiam Democritus et Plato cum Aristotele testantur confirmantes nonnullos melancolicos in tantum prestare ingenio, ut diuini potius quam humani videantur. Plerunque etiam videmus homines melancolicos rudes, ineptos, insanos, quales legimus extitisse Hesiodum, Jonem, Tymnicum Calcidensem, Homerum et Lucretium, sepe furore subito corripi ac in poetas bonos euadere et miranda quedam diuinaque canere etiam que ipsimet vix intelligant. Unde diuus Plato in Jone, ubi de furore poetico tractat: "Plerique, inquit, vates, postquam furoris remissus est impetus, que scripserunt non satis intelligunt, cum tamen recte de singulis artibus in furore tractaue-

runt, quod singuli harum artifices legendo diiudicant"». En todo es evidente que Agrippa sigue a Ficino. <<

[254] III, 32, fol. 105 r.: «Tantum preterea est huius humoris imperium ut ferant suo impetu eciam demones quosdam in nostra corpora rapi quorum presentia et instinctu homines debachari et mirabilia multa effari. Omnis testatur antiquitas et hoc sub triplici differentia iuxta triplicem anime apprehensionem, scilicet imagiatiuam, rationalem et mentalem; quando enim anima melanconico humore vacans tota in imaginationem transfertur, subito efficitur inferiorum demonum habitaculum, a quibus manualium artium sepe miras accipit rationes; sic videmus rudissimuni aliquem hominem sepe in pictorem vel architectorem vel alterius cuiusque artificii subtilissimum subito cuadere magistrum; quando vero eiusmodi demones futura nobis portendunt, ostendunt que ad elementorum turbationes temporumque vicissitudines attinent, ut videlicet futuram tempestatem, terremotum vel pluuiam, item futuram mortalitatem, famem, vel stragem et ciusmodi. Sic legimus apud Aulum Gellium Cornelium sacerdotem. castissimum eo tempore quo Cesar et Pompeius in Thessalia confligebant, Pataui furore correptum fuisse, ita quod et tempus et ordinem et exitum pugne viderat. Quando vero anima tota in rationem conuertitur, mediorum demonum efficitur domicilium. Hinc naturalium rerum humanarumque nanciscitur scientiam atque prudentiam. Sic videmus aliquando hominem aliquem subito in philosophum vel medicum vel oratorem egregium evadere; ex futuris autem ostendunt nobis que ad regnorum mutationes et seculorum restitutiones pertinent, quemadmodum Sibilla Romanis vaticinata fuit. Cum vero anima tota assurgit in mentem, sublimium demonum efficitur domicilium, a quibus arcana ediscit divinorum, ut videlicet Dei legem, ordines angelorum et ea que ad eternarum rerum cognitionern animarumque salutem pertinent; ex futu-

ris vero ostendunt nobis, ut futura prodigia, miracula, futurum prophetam vel legis mutationem, quemadmodum Sibille de Jesu Christo longo tempore ante aduentum eius vaticinate sunt, quem quidem Vergilius spiritu consimili iam propinquum intelligendo Sibille Cumane reminiscens cecinit:

"Ultima Cumei venit iam carminis etas;

Magnus ab integro seculorum nascitur ordo,

Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna;

Iam noua progenies celo dimittitur alto"». <<

[255] En el capítulo III, 39-56, siguiendo a la sección sobre el «somnium», se expone y explica lo que se requiere del mago en cuanto a pureza, ritos operativos, «nomina sacra», etc., mientras que en el ultimo capítulo (III, 57) se intenta definir la distinción entre «religio» y la ilegítima «superstitio»; estando esta última limitada, lógicamente, a la aplicación de los sacramentos a objetos impropios, p. ej., la excomunión de gusanos molestos o el bautismo de estatuas. Por lo tanto, el capítulo III, 30-38 forma realmente el núcleo del conjunto. Hasta qué punto toda esta estructura fue desmembrada en la edición impresa se ve en el hecho de que los dos capítulos sobre la melancolía hayan sido comprimidos, con alteraciones de poca importancia, en una sola sección y colocados en el Libro I (60), a continuación del capitulo 59, sobre el «somnium», que a su vez está precedido por un capítulo sobre casos de presunta resurrección de entre los muertos y fenómenos de estigmatización, así como por el capítulo sobre geomancia que antes estaba en el Libro II. <<

[256] Véase supra, pág. 162 (texto). <<

[257] Véase el pasaje paralelo citado supra, págs. 265 y s. (texto). <<

[258] Quizá el ejemplo más llamativo esté en la *Disciplina scholarium*, véase supra, págs. 276 v cap. v (P. L., vol. LXIV, col.

1233): «Cum ad magistratus excellentiam bonae indolis adolescens velit ascendere, necessarium est ut tria genera statuum, quae in assignatione probabilitatis innuit Aristoteles, diligenter intelligat. Sunt autem quidam vehementer obtusi, alii mediocres, tertii excellenter acuti. Nullum vero vehementer obtusorum vidimus unquam philosophico nectare veliementer inebriari. Istis autem mechanica gaudet maritari, mediocribus politica». [Véase ahora la edición de Olga Weijers, Leiden y Colonia 1976]. <<

[259] Véase supra, págs. 108 y ss. (texto). <<

[260] En sí mismo el *I* no significa por fuerza que Durero tuviera realmente intención de dibujar las otras dos formas de melancolía; es posible que al grabar ésta meramente imaginara las otras dos, y esperase que el espectador instruido las imaginara también. <<

[261] Cf. E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. v), Leipzig 1924, págs. 25. y ss. <<

[262] Véase supra, págs. 325 y ss. (texto). <<

[263] Sobre el individualismo de Durero cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warbug, vol. xviii), Leipzig 1930, págs. 167 y ss. <<

[264] Cf. E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. v), Leipzig 1924, págs. 25 y ss. <<

[265] Sobre la transformación de la doctrina de Fiemo acerca de la belleza en una metafísica del arte manierista cf. E. Panofsky, *Idea*, págs. 52 y ss. Sobre las protestas contra las reglas matemáticas que habían sido el orgullo de la teoría clásica del arte cf. *ibid.*, págs. 42 y ss. <<

[266] Véase infra, págs. 364 y ss. (texto). Desde este punto de vista es comprensible que, a pesar de las observaciones sobre Rafael citadas supra, pág. 230, nota 44, una conexión

fundamental entre la melancolía y el arte figurativo, como la que Agrippa había establecido a comienzos del siglo XVI, no apareciera en Italia hasta la época manierista, si bien entonces se utilizó en seguida como argumento en pro de la nobleza de la actividad artística. En el *Trattato della nobilta delta pittura* de Romano Alberti, Roma 1585, se dice (pág. 17): «Et a confirmazione di ciò [cioè l'affermazione che la pittura meritava di essere inclusa tra le arti liberali] vediamo che li Pittori divengono malencolici, perché volendo loro imitare bisogna, che ritenghino li fantasmati fissi nell'Intelletto: a ciò dipoi li esprimeno in quel modo, che prima li havean visti in presentia; Et questo non solo una volta, ma continuamente, essendo questo il loro essercitio: per il che talmente tengono la mente astratta et separata dalla materia, che conseguentemente ne vien la Malencolia; la quale però dice Aristotile, che significa ingegno et prudentia, perché, come l'istesso dice, quasi tutti gl'ingegnosi et prudenti son stati malencolici». <<

[267] LF, *Nachlass*, pág. 295, 13 (cf. pág. 299, 1), y pág. 297, 16. <<

[268] LF, *Nachlass*, pág. 218, 16. La teoría del genio sostenida por Ficino y su círculo, pese a todo su énfasis en la conciencia de sí mismo acrecentada, no es realmente una teoría individualista, en tanto en cuanto los «Musarum sacerdotes» o «viri literati» se conciben siempre como una clase, y los hombres geniales aparecen en bandadas, por así decirlo. El reconocimiento de un individuo como original e irrepetible («Desgleichen ihm zu seinen Sciten Keiner Gleich erfunden wirdet und etwan lang Keiner vor ihm gwest und nach ihm nit bald Einer kummt», LF, *Nachlass*, pág. 221, 16) o de una obra como original e irrepetible («das man vor nit geseben noch ein Ander gedacht hätt») se produce en Durero antes que en el sur. Esto explica también la profunda a versión de

Durero a repetirse en su trabajo. El hombre cuyos «hábitos de economía» (Wölfflin) le inclinaban a reutilizar bocetos o estudios hechos muchos años antes no se repitió ni una sola vez en ninguna de las obras que efectivamente salieron de su taller, es decir, en grabados, cuadros o xilografías; el mono y el hombre de la barrena, trasladados del grabado B 42 o la xilografía B 117 a la serie de Dresde de los Siete Dolores de la Virgen, no hacen sin o dar testimonio contra la autenticidad de las pinturas; sobre la relación entre el San Pablo de Munich y el grabado B 46 véase supra, pág. 294, nota 75, el artículo del *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. <<

[269] Referencias en E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. V), Leipzig 1924, pág. 70. La frase acerca de las «oberen Eingiessungen» y a fue mencionada a propósito de esto por Giehlow (1904). <<

[270] Ya hemos dicho (texto, pág. 337) que Agrippa se refiere también a la doctrina platónica de las Ideas. En relación con la idea específicamente norteña del artista inspirado cabe señalar también que fue en el arte gótico tardío del norte don de «la Madre de Dios retratada por San Lucas» fue por primera vez representada como imagen visionaria entre nubes (cf. Dorothea Klein, *St Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, tesis, Hamburgo 1933, que, sin embargo, omite varios ejemplos importantes). <<

[271] Esto lo sabemos gracias a la expresión de Mclanchthon descubierta por A. Warburg (Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, en *Gesammelte Schriften*, vol. II. Leipzig 1932, pág. 529) acerca de la «melancholia generosissima Dureri». Independientemente de ese descubrimiento. M. J. Friedländer, en el curso de un excelente y juicioso comentario de *Melencolia I*, había planteado y a la cuestión de si el propio Durero no sería melancólico (*Al-*

brecht Dürer, Leipzig 1921, págs. 146 y ss.), y es canto más fácil dar respuesta afirmativa a esa pregunta por cuanto que Durero padeció una enfermedad que los médicos de su tiempo contaban inequívocamente entre los «morbi melancholici»: el famoso dibujo L 130 de Bremen, con la inscripción «Do der gelb fleck ist vnd mit dem finger drawff dewt, do ist mir we», indica una afección del bazo. Este dibujo (nuestra figura 152) se suele asociar con la última enfermedad de Durero. Pero a este respecto podemos señalar que esa tesis carece de fundamento. El estilo del dibujo, débilmente coloreado, recuerda los estudios de proporciones de 1512-13 mucho más que dibujos posteriores, mientras que la escritura —una ayuda importante para la cronología en el caso de Durero— es muy distinta de la soberbia regularidad —manifiesta incluso en las notas más nimias— de los años veinte, y es sólo un poquito más desarrollada que la de las cartas a Pirckheimer, estando aquí también la analogía más próxima en los borradores de teoría de 1512-13. Además, el cuerpo es el de un hombre en la flor de la edad, el cabello sigue siendo claro y el aspecto todo de la cabeza es el más parecido al autorretrato del cuadro de *Todos los Santos*. Hay todos los motivos para asignar el dibujo de Bremen al tercer lustro del siglo XVI, esto es, a los años inmediatamente anterior esa la composición de *Melencolia I*, y para considerarlo una prueba más del interés eminentemente personal de Durero por el tema. Hay tanta menos razón para referir el dibujo de Bremen a su última enfermedad cuanto que en fechas anteriores había estado frecuentemente enfermo: en 1519 Pirckheimer escribió «Turer male stat» (E. Reicke en *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, vol. XXVIII (1928), pág. 373), y en 1503 el propio Durero escribió en el dibujo L 231 que lo había hecho «durante su enfermedad». Desde que observamos esto, encontramos que otros dos estudiosos se inclina nadar una

nueva fecha al dibujo de Bremen: H. A. van Bakelen un ensayo titulado «Melancholia generosissima Dureri» en *Nieuw Theologisch Tijdschrift*, vol. XVII, 4 (1928), pág. 332; y E. Flechsigen *Albrecht Dürer*, vol. II, Berlín 1931, págs. 296 y ss., quien por alguna razón quiere adelantarlo a 1509. <<

[272] Sobre esto cf. Ursula Hoff, *Rembrandt und England*, tesis, Hamburgo 1935. <<

[273] L 429. <<

[274] LF, *Nachlass*, pág. 17, 5. Es muy típico del modo de ser de Durero que incluso en la perturbación acompañante a ese sueño visionario observe a qué distancia chocan las aguas con la tierra y hasta intente deducir de la rapidez de la tromba la altura desde donde cae («und sie kamen so hoch herab, dass sie im Gedunken gleich langsam fieln»). <<

[275] Cf. la pintura que hiciera Kant del melancólico, citada supra, pág. 135 (texto), a la que Camerarius se había anticipado, en considerable medida, en su bella descripción de Alberto Durero: «Erat autem, si quid omnium in illo viro quod vitii simile videretur, unica infinita diligentia et in se quoque inquisitrix saepe paruni aequa». (Introducción a la traducción latina de los *Cuatro libros sobre la proporción humana*, Nuremberg 1532). <<

[276] Sólo en este único aspecto es, en efecto, *Melencolia I* pareja del grabado de *San Jerónimo*. A. Weixlgärtner (en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfätigende Kunst*, 1901, págs. 47 y ss.) muestra que la idea de un *pendant* externo y formal está aquí totalmente fuera de lugar. Aún menos se puede suponer, como hace R. Wustmann (en *Zeitschrift für bildende Kunst*, nueva serie, vol. XXII (1911), pág. 116), que la calabaza que pende del techo del grabado de *San Jerónimo* estuviera destinada en un principio a recibir la inscripción «Melencolia II». Aun así, Durero casi siempre daba estos dos

grabados juntos (LF, *Nachlass*, págs. 120, 16; 121, 6; 125, 12; 127, 13, 17; 128, 17); y con frecuencia han sido examinados y comentados juntos (cf. la carta de Juan Cochlaeus, de 5 de abril de 1520, impresa con otras por E. Reicke en *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, vol. XXVIII (1928), pág. 375). <<

[277] Sobre este cambio de Durero en su visión del arte cf., especialmente, Ludwig Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*, Leipzig 1902, págs. 21 y ss., y el mismo autor en *Repertorium*, vol. XXVIII (1905), págs. 368 y ss. También E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, págs. 113, 127 y ss., y el mismo autor en *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. III, Leipzig 1926, págs. 136 y ss. <<

[278] LF, *Nachlass*, pág. 288, 27. La ignorancia de Durero se refiere, naturalmente, no a la idea de belleza, sin o a las condiciones visibles, especialmente la proporción, que determinan la belleza (así también H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 5.ª ed., Munich 1926, pág. 368). Esto está claro por lo que sigue; «Idoch will ich hie die Schonheit also für mich nehmen: Was zu den menschlichen Zeiten van dem meinsten Theil schön geachtt würd, des soll wir uns fleissen zu machen». La frase «was aber die Schon heit sei, das weis ich nit» es equivalente, por lo tanto, a las afirmaciones citadas infra, LF, *Nachlass*, pág. 222, 7, o pág. 359, 16. <<

[279] LF, *Nachlass*, págs. 290, 23 y ss. Esto coincide casi palabra por palabra con un borrador fechado en 1512 (LF, *Nachlass*, pág. 300, 9). <<

[280] LF, *Nachlass*, pág. 363, 5. <<

[281] LF, *Nachlass*, pág. 359, 3. La edición impresa de los *Cuatro libros sobre la proporción humana* sigue diciendo; «Das gib ich nach, dass Einer ein hübschers Bild… mach… dann der Ander. Aber nit bis zu dem Ende, dass es nit noch hübs-

cher möcht sein. Dann Solchs steigt nit in des Menschen Gernüt. Aber Gott weiss Solichs allein, wem ers offenbarte, der wesst es auch. Die Wahrheit hält allein innen, welch der Menschen schönste Gestalt und Mass kinnte sein und kein andre… In solichem Irrtum, den wir jetzt zumal bei uns haben, weis ich nit statthaft zu beschreiben endlich, was Mass sich zu der rechten Hübsche nachnen möcht». (LF, *Nachlass*, 221, 30). <<

[282] LF, *Nachlass*, pág. 222, 25 (de la *Proporción humana* impresa). <<

[283] Fueron naturalmente, los románticos los que interpretaron la «Melancolía» de Durero como retrato directo de un personaje fáustico. El dr. Hermann Blumenthal tuvo la amabilidad de señalar la fuente en las *Briefe über Goethes Faust* de Karl Gustav Carus, vol. I, Leipzig 1835, carta II, págs. 40 y ss. Este finísimo análisis, que también subraya llamativamente el «contraste del niño que escribe afanoso con la figura mayor, que medita ociosa y mira con tristeza», es tanto más admirable cuanto que la imagen de un Durero desgarrado por las emociones de Fausto estaba —como el propio Carus siente claramente y declara en varias ocasiones— en total contradicción con la idea, debida a Wackenroder y en aquella época generalmente aceptada, del maestro «por lo demás tan sereno y piadoso». Es especialmente significativo que Carus, fascinado por la analogía con Fausto que había descubierto, hable de la figura principal del grabado como masculina. <<

[284] En relación con esta sección véase el ensayo ya citado en pág. 294, nota 75, en el *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, vol. VIII (1931), págs. 1 y ss. Como ambos textos tratan del mismo tema, aunque desde puntos de vista diferentes, ha sido difícil evitar solapamientos; algunas frases,

y hasta párrafos enteros, han tenido que ser repetidos casi palabra por palabra en aras del la claridad y la coherencia. <<

[285] Joachim Sandrart, *Teutsche Akademie*, ed. A. R. Peltzer, Munich 1925, pág. 67. <<

[286] Cf., p. ej., J. Heller, D*as Leben und die Werke Albrecht Dürers*, Leipzig 1827, vol. II, I, págs. 205 y ss.; F. Kugler, *Geschichte der Malerei*, 3.ª ed., Leipzig 1867, libro IV, § 240 (vol. II pág. 498); A. von Eye, *Leben und Wirken Albrecht Dürers*, Nördlingen 1860, pág. 452; M. Thausing, Dürer, Leipzig 1884, vol. II, págs. 278 y ss. <<

[287] «Die vier Apostel von Albrecht Dürer in ihrer ursprünglichen Gestalt», *Zeitschrift für deutsche Bildung*, IX (1930), págs. 450 y ss., con reproducciones de las inscripciones ahora reunidas con las efigies y una descripción detallada de la relación de Durero con Neudörffer. H. A. van Bakel («Melancholia generosissima Dureri», en *Nieuw Theologisch Tijdschrift*, 1928) ha vuelto también a la interpretación antigua, tradicional, de estas efigies de los Apóstoles como retratos de los temperamentos, pero yerra al ver en San Juan al melancólico, lo que hace un tanto discutibles sus conclusiones sobre la complexión espiritual de *Melencolia I*. <<

[288] Así H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich 1926, pág. 348 (y más tarde T. Hampe en *Festschrift des Vereins fir die Geschichte der Stadt Nirnberg zur 400 jährigen Gedächtnisfeier Albrecht Dürers, 1528-1928*, Nuremberg 1928, pág, 58). Suena una nota semejante cuando un hombre del siglo XVIII rechaza todo intento de clasificar las figuras históricas de los apóstoles según las complexiones con el comentario de que no le gusta «que hombres de Dios, inspira dos directamente por el Espíritu Santo, sean juzgados tan completamente con un rasero filosófico como las personas vulgares, y que no sólo sus temperamentos, sino hasta el grado, la uti-

lidad y sabe Dios qué más de sus mínimos por menores se detallen y determinen con precisión» (J. W. Appelius, *Historisch-moralischer Entwurff der Temperamenten*, prólogo a la segunda edición, 1737, fol. C 42 v.). <<

[289] H. Kaufmann, *Albrecht Dürers rhythmische Kunst*, Leipzig 1924, págs. 60 y 135 y ss. Según Kaufmann las descripciones de los cuatro apóstoles como los cuatro tipos de complexión se referían en un principio no a la diferencia de su constitución humoral sino a la diferencia de sus actitudes y gestos, y únicamente de esto «surgió poco a poco la opinión de que estas cuatro complexiones fueran los cuatro temperamentos». Al parecer, Kaufmann no reparó en que era en realidad la fuente más antigua la que los describía expresamente como «sanguinicus, cholericus, phlegmaticus et melancholicus». <<

[290] E. Heidrich, *Dürer und die Reformation*, Leipzig 1909, pág. 57. <<

[291] Dice de Daniel Engelhart, el escultor de blasones y medallista, que era tan excelente «que Alberto Durero me dijo a quien su habitación, mientras yo escribía al pie de las cuatro figuras ante dichas y ponía varias sentencias de la Sagrada Escritura, que no había visto escultor de blasones más poderoso ni más hábil». (Johann Neudörffer, *Nachrichten von Künstlern u. Werkleuten Nürnbergs*, 1547, nuevamente editado por G. W. K. Lochneren *Quellenschrifien für Kunstgeschichte*, vol. x, Viena 1875, págs. 158 y ss.). <<

[292] Neudörffer, *op. cit.* (ed. Lochner), págs. 132 y ss. <<

[293] Londres, Brit. Mus., MS. Egerton 2572, fol. 51 v. <<

[294] LF, *Nachlass*, pág. 382, 2. <<

[295] LF, *Nachlass*, pág. 227, 4. <<

[296] Así A. von Eye, *Leben und Wirken Albrecht Dürers*. Nördlingen 1860; M. Thausing, *Dürer*, Leipzig 1884; F. Kugler, *Geschichte der Malerei*, 3.ª ed., Leipzig 1867. <<

[297] Según esto San Juan era el sanguíneo, San Pedro el colérico, San Marcos el flemático (!) y San Pablo el melancólico. El profesor Mayer-Bamberg tuvo la amabilidad de informarnos del paradero del cuadro mencionado por J. Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürers*, Leipzig 1827 (sacristía de Santiago de Bamberg), y consiguió una fotografía para nosotros. <<

[298] Tríptico de 1488 en la iglesia de Frari; cf. Karl Voll en *Süddeutsche Monatshefte*, vol. III (1906), págs. 74 y ss., y G. Pauli en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. I (1921-22), pág. 67. <<

[299] Los Apóstoles de los grabados B48, B49 y B50 son aproximadamente de la misma edad. <<

[300] Así también H. Beeken en *Logos*, vol. XIX (1930), pág. 225, aunque él niega toda relación con la doctrina de los temperamentos. <<

[301] Las observaciones de los autores sobre la coloración se han comparado con una descripción hecha independientemente por el dr. Erwin Rosenthal, a quien manifestamos nuestro agradecimiento. <<

[302] Véase supra, págs. 29, 35, 127 y ss. (texto). <<

[303] Así Constantino Africano, *Theorica Pantegni* (*Opera*, vol. II, Basilea 1539, pág. 249). <<

[304] Por cierto que Rubens, en su cuadro de los cuatro evangelistas de Sans-Souci (*Klassiker der Kunst*, ed. R. Oldenbourg, Stuttgart 1921, pág. 68), en tanto en cuanto se puede comparar con el de Durero (pues de las figuras de éste sólo dos son evangelistas), siguió la misma secuencia de eda-

des o, si se quiere, de temperamentos. San Juan se representa como un joven (sanguíneo), San Marcos como un hombre maduro (colérico). San Lucas como un hombre entrado en años (melancólico) y San Mateo como un hombre viejo (flemático). Aquí podemos también señalar que la sugerencia de Steinmann de equiparar las Horas del Día de Miguel Angel con los temperamentos sólo se puede mantener, si acaso, siguiendo la correlación literaria tradicional de las horas del día con los cuatro humores (véase supra, pág. 35, nota 24): Así que no se podría decir: Aurora = melancolía, Día = cólera. Crepúsculo = flema y Noche «sangre, sin o «Aurora» «sangre, «Giorno» = cólera, «Crepuscolo» = melancolía (casualmente, E. Zola en su *L'Œuvre* dice «penétré par la mélancolie du crépuscule») y «Notte» = flema. No es imposible que tales ideas desempeñaran algún papel en la concepción artística incluso de Miguel Angel (sobre todo por que no había ninguna tradición iconográfica de las horas del día); y la ir a del «Giorno», que por sí misma no es inteligible, podría muy bien asociarse con la idea de la cólera. Hay que recordar, sin embargo, que el mundo de Miguel Angel en su conjunto estaba demasiado condicionado por la melancolía para dejar sitio a una naturaleza puramente flemática, y no digamos y a puramente sanguínea. Si se quisiera trazar un paralelismo entre los temperamentos y las Horas del Día de Miguel Angel, habría que considerar éstas como una serie de naturalezas melancólicas superpuestas aun a base sanguínea, colérica, melancólica natural y flemática. <<

[305] Véase supra, pág. 273 (texto). <<

[306] Ni que decir tiene que la cabeza del melancólico de1 502 y la cabeza del San Pablo de1 526 representan meramente los dos extremos de una serie, de la cual las principales figuras intermedias son el cuadro Barberini, el altar Heller (especialmente L510), el dibujo L18, la xilografía B38 y el gra-

bado B50. Pero cuando se comparan todas estas obras, aunque en principio estén emparentadas, el San Pablo de Munich parece singularmente próximo, por lo menos fisonómicamente, a la cabeza del melancólico de B 132, a pesar de todas las diferencias de «ethos»: más próximo, en cualquier caso, que a la cabeza del San Pablo grabado de B50, con quien F. Haack quiere vincularlo demasiado estrechamente (*Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, vol. XXVIII (1928), pág. 313). <<

[307] M. Thausing, *Dürer*, vol. II, Leipzig 1884, pág. 288, y (con la iluminadora sugerencia de que la tabla central iba a ser una «Santa Conversazione» al estilo del dibujo L 363) G. Pauli en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. I (1921-22), pág. 67. <<

[308] L 368. <<

[309] Para detalles cf. E. Panofsky en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, vol. VIII (1931), págs. 1 y ss. <<

[310] M. Thausing, *Dürer*, vol. II, Leipzig 1884, pág. 279. <<

[311] Cf. Johann Eck, *De primatu Petri libri tres*, París 1521 y más tarde. La preeminencia de San Pablo en comparación con San Pedro se puede interpretar con tanta mayor razón como resultado de una actitud antipapal cuanto que una tradición iconográfica establecida en la época paleocristiana e ininterrumpida hasta la Reforma requería colocara los dos jefes de los apóstoles en un plano de exacta igualdad: tradición que el Durero de 1510 había seguido sin más en las a las exteriores del alta Heller, y en la xilografía B 38. <<

[312] Cf. el excelente dibujo del Varón de Dolores de Bremen, L 131. <<

[1] Véase supra, págs. 127 y ss. (texto). Todavía en 1861, por ejemplo, apareció en París una *École de Salerne*, traducida por C. Meaux St-Marc, que contenía una mala litografía (pág. 131) de los cuatro temperamentos en forma de cuatro caballeros elegantemente vestidos en torno a una mesa. Karl Arnold publicó, todavía en 1928, en la *Münchener Illustrierte Presse* (pág. 133), una serie de los «Cuatro Temperamentos Danzantes», derivada en última instancia del viejo esquema de calendario de las parejas psicológicamente diferenciadas. <<

[2] Primero en la tercera edición de 1628. Este grabado, de Le Blon, muestra las diversas formas principales de la melancolía: el amante melancólico, el hipocondríaco, el maníaco y (en representación del «superstitiosus») el monje recitando su rosario. El grabado de Le Blon contiene también un retrato del autor como Democritus iunior, y su predecesor antiguo, Democritus Abderites, así como dos figuras alegóricas de las causas o peculiaridades del temperamento melancólico en segundo término («Zelotypia» = envidia y «Solitudo» = soledad); y finalmente dos remedios, la borraja y el eléboro, que se recomiendan prolijamente como antídotos contra la melancolía en el códice Peutinger (Clm. 4011, fol. 23). Otro ejemplo es la portada, mencionada supra (pág. 294, nota 75), del *Bericht von der Melancholia Hypochondria* de Johannes Freytag, que, además del grupo ya descrito de la melancolía vencida por un médico, muestra a Asclepio con gallo y libro («Confortat») y una personificación de la Verdad con tira y sol («Illustrat»). <<

[3] Véase supra, pág. 334, nota 217, e infra, pág. 373 (texto). <<

[4] El «Malenconico» de la serie de los temperamentos que aparece en las *Complessioni* de Cesare Ripa es un hombre de

pie, vestido de oscuro, con un libro en una mano para mostrar su inclinación al estudio, una bolsa de avaro en la otra, una venda sobre la boca para indicar su silencio y un gorrión sobre la cabeza para indicar su predilección por la soledad (nuestra figura 70). Sobre la melancolía como personificación aislada, que también aparece en Ripa, véase supra, págs. 225 y s. (texto). <<

[5] Véase supra, págs. 222 y ss. (texto). <<

[6] Francia, «encombrée par sa tradition», según palabras de Henri Focillon, parece haber escapado casi por completo a la influencia del grabado de Durero durante el siglo XVI, y no haberse visto afectada por ella hasta el siglo XVII, por mediación del arte barroco italiano (cf. nuestra figura 144, y texto, págs. 368 y s.). <<

[7] Haría falta un estudio aparte para recoger todas las representaciones en las que se acudió al inagotable caudal de motivos del grabado de Durero para mostrar otros temas, en especial las potsobificaciones de «Contemplatio», «Meditatio», «Penitencia», etc., y de las Artes Liberales y Mecánicas, especialmente característica de estas es la serie de las *Artes* de Virgil Solis, B 183-189, así como la de H. S. Beham, B 121-127. Dado que los tipos tanto del autor meditabundo, etc., como de las *Artes* formaban la base del grabado de Durero, pudo influir en el desarrollo de ambos. <<

[8] Todavía no se sabe nada concreto sobre la identidad del artista «A. C.». La opinión más antigua, generalmente aceptada, de que esas iniciales correspondían a Allart Claesz ha sido atacada con fuerza por M. J. Friedländer (U. Thieme y F. Decker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, VII, pág. 36); Friedländer deduce de las diferencias estilísticas entre los diversos diseños que la firma «A. C.» no puede significar sino un taller de orfebre en el que trabajaban distintos grabadores,

y se inclina a identificar a ese orfebre con un tal «Aleart», de apellido desconocido, mencionado por Scorel. Recientemente, sin embargo, según nos informa amablemente el dr. Winkler, se ha dudado incluso del origen neerlandés de los grabados (sobre su relación con Gossart, sin embargo, cf. E. Weiss, *J. Gossart*, Parchim 1913, pág. 42), mientras que la opinión vigente antes de la hipótesis de Allart Claesz, a saber, que el maestro «A. C.» era Adrian Collaert senior, un grabador y comerciante de arte de Amberes en activo «hacia 1540», ahora parece estar del todo abandonada; según B. Linnig, *La gravure en Belgique*, Amberes 1911, pág. 76, Collaert no nació hasta 1520, lo cual excluiría esta identificación, pero nosotros no tenemos noticia de que haya pruebas de esa fecha. No nos atrevemos a entrar en la polémica, pero podemos mencionar que en septiembre de 1520 Durero dio a un tal «Maestro Adrián» grabados por valor de dos florines (LF, *Nachlass*, pág. 131, 8), y que por lo tanto ese Adrián difícilmente se puede identificar con A. Herbouts o Horebouts, secretario municipal de Amberes, porque a éste siempre se le anteponía algún tratamiento de respeto (LF. *Nachlass*, págs. 154, 4 y 151,22), y además, según se desprende del pasaje que acabamos de citar, Durero le obsequió más tarde con una «impresión completa». <<

[9] Nuestra figura 125. Las variaciones consisten meramente en la versión griega de la leyenda y la expurgación del cuadrado mágico. Iconográficamente, el diseño es un centón de los más variados motivos. La parte alta enlaza la Melancolía con la Amymone de B 71, la parte baja muestra la hazaña de M. Curcio, a la izquierda hay una efigie de Fortitudo, a la derecha el «Miles christianus», a quien los poderes de las tinieblas intentan poner trabas en su ascensión a Dios. Sobre el artista cf. H. Röttinger, *Der Frankfurter Buchholzschnitt* 1530-1550, Estrasburgo 1933, pág. 62. <<

[10] Cf. S. Strauss-Klöbe en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, vol. II (1925), pág. 58. <<

[11] Hay una copia de la xilografía de Amman en la fachada de la posada «Zum roten Ochsen» de Stein am Rhein. <<

[12] Así Giehlow (1904), pág. 66. Cicerón, *De divinatione*, I, 81, es el pasaje clásico sobre esta correlación. Véase supra, pág. 66, n. 107. <<

[13] Sobre éstos véase supra, págs. 288 y s. (texto). Las diferencias se limitan a que en la serie de Wolfegg se permuta el cordero por el cerdo —o ejemplo de la confusión frecuente de la melancolía con la flema, o consecuencia de la sublimación humanista de la idea de melancolía, siendo excluido el cerdo por razones de incongruencia—, mientras que el león del colérico es sustituido por un oso, símbolo tradicional de la ira; también en Cesare Ripa (*Iconología*, 1.ª ed., Roma 1593, s. v. «Ira»). Una vidriera holandesa que representa la melancolía, fechada hacia 1530 y conservada en el Victoria and Albert Museum (Murray Bequest, núm. C.1380-1924), muestra una mezcla grotesca de símbolos animales, emblemas de la muerte y una imagen de la regla monástica como sólo pudo originarse durante las contiendas de la Reforma, con sus «asnos papistas» y «becerros frailunos»: Saturno, un guerrero de atavío semioriental, con una pierna todavía en alto, está echando al melancólico de las puertas de su palacio a un corral; el propio melancólico, nervioso y encogido, aparece con hábito de monje y un rosario gigantesco, y con una calavera bajo el brazo izquierdo, pero la cabeza que tiene sobre los hombros no es humana, sino de jabalí. Esta vidriera parece haber pertenecido a una serie, pero aún no se ha dilucidado si era una serie de representaciones de los temperamentos. <<

[14] «Omne Melancholici studium sine fine pererrant,

Hac generis celebres parte fuere viri». <<

[15] Véase supra, págs. 288 y ss. (texto) y pág. 308, nota 117. <<

[16] Lo mismo se puede decir de la efigie de la melancolía de la serie de los temperamentos de Paul Flindt, de 1611, mencionada supra, pág. 329, nota 203, que ocupa una posición especial en cuanto que las cuatro complexiones están representadas por *putti*, estilizados a la manera de Spranger, con «Sanguineus» tañendo el laúd, «Cholericus» vestido de armadura, «Phlegmaticus» esculpiendo y «Melancholicus» cavilando en medio de las herramientas habituales. <<

[17] Fechado en 1560; muestra a la melancolía como una mujer monjil, en un entorno completa mente vacío que se extiende interminablemente, y los escasos atributos colocados con tal regularidad y orden geométrico que parece como si fuera imposible que volvieran a moverse de su sitio. El oscuro sombreado de las paredes y el techo, y el fuerte contraste de luz y sombra, son particularmente efectivos, mientras que la pedante ejecución de la perspectiva próxima alcanza un gran poder de expresión psicológica. <<

[18] *Katalog der Erfurter Leihausstellung*, 1893, núm. 173, reproducido en O. Doering y G. Voss, *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen*, Magdeburgo s. a., lámina 35; cf. también U. Thieme y F. Becker, *op. cit.*, XIII, pág. 488; catálogo de subasta del coleccionista F. Trau, Gilhofer y Ranschburg, Viena, 26-30 de abril de 1937, núm. 551. <<

[19] G. Hellmann nos señaló amablemente que una gema reproducida en C. Daremberg y E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, I, 1, París 1877, núm. 587, muestra una figura muy similar, aunque vista de perfil. Si este tipo de imagen es realmente clásico, cuestión sobre la que no nos atrevemos a pronunciar nos, la efigie de Dios Padre de las *Bibles moralisées*

también se podría remontar hasta ese origen; de suerte que un tipo clásico de astrónomo o cosmógrafo habría sido deificado en la Edad Media, para volver a humanizarse en el Renacimiento. El modelo del «Cosmógrafo», que Matthias Gerung copió casi exactamente, ha sido reconocido entretanto en el *Astrólogo* de Campagnola (Hartlaub, *Geheimnis*, láminas 25-27), salvo que este último está atareado en la medición no de la tierra, sino de los cielos. <<

[20] La lista de los planetas reinantes en el año parece variar considerablemente dentro de la bibliografía pertinente. G. Hellmann tuvo la amabilidad de informarnos de dos listas para el año 1558, que dan una Marte y Venus y otra Marte, Saturno y Júpiter. A Marte, por lo tanto, se le menciona en ambos casos, a la Luna y al Sol en ninguno. Pero G. Hellmann estima que sería igualmente posible que una tercera fuente diese este trío. <<

[21] Christian Schuchardt, *Lucas Cranach d. A. Leben und Werke*, vol. II, Leipzig 1851, pág. 103, menciona esta copia como conservada en la colección Campe de Nuremberg; cf. ahora M. J. Friedländer y J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlín 1932, núm. 228, que también menciona una copia «en posesión del dr. Paul Weber de Jena». Esta copia, que posteriormente perteneció al cónsul Moslé en Leipzig, fue vendida en Nueva York el 22 de abril de 1948, en la venta Parke-Bernet; desconocemos su paradero actual. El señor Moslé nos señaló que en el cuadro del conde de Crawford la Melancolía no carecía de alas, como se afirma en *Dürers Melencolia I*, sino que se descubren vestigios de unas alas que desaparecieron casi por completo cuando se recortó parte del cuadro. Otro cuadro más del mismo tema (probablemente sólo un producto de taller), cuyo conocimiento debemos a M. J. Friedländer, está fechado en 1534 pero vuelve en lo esencial a la idea de 1528. Sin embargo, los elementos de ma-

gia están reducidos a la indispensable peladura de la varita, mientras que la relación con la geometría, subrayada por la escuadra de Durero, es más fuerte que en la composición de Copenhague, e incluso que en la de La Haya, donde falta también la esfera. <<

[22] El dr. G. E. Hartlaub nos informa amablemente de que cree haber encontrado la explicación del grupo de *putti* de los cuadros de Cranach, y quizá incluso del niño que garabatea en el grabado de Durero, en un tratado de alquimia fechado en 1530 y bellamente ilustrado, a saber, el *Splendor Solis* (Nuremberg, Germanisches Museum), donde un grupo de niños jugando representa un cierto estadio de la transformación alquímica, esto es, la «coagulatio», porque esto «wirdet zugeleichet dem Spil der Kinder, die so spylen, das so oben gelegen, ligt yetzt unndten». Los *putti* que acompañan a la Melancolía deberían interpretarse, pues, como símbolos de la alquimia. Hemos de confesar que esta interpretación sólo podría convencernos si las posiciones alternantes de arriba y abajo, sobre las que descansa toda la comparación, se mostraran tan inequívocamente como se muestran en la miniatura del manuscrito de Nuremberg. Pero no ocurre así ni siquiera en los cuadros de Cranach, y mucho menos en el grabado de Durero, en el que el *putto*, solitario y muy serio, está atareado con su pizarra. <<

[23] Una copia más ceñida del perro del grabado de Durero, pero invertido y enriquecido con una pata delantera cómicamente estirada, aparece en el cuadro del *Paraíso* de Cranach, de 1530: Viena, Kunsthist. Mus., núm. 1462 (cf. M. J. Friedländer y J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlín 1932, lámina 167). <<

[24] Cf., por ejemplo, Ibn Ezra: «Et in eius parte [sc. Saturni] sunt diabolici»; y Abū Ma'sār: «Omneque magice omnisque malefici studium». El nexo aparece con especial claridad

en una serie de los planetas grabada por Henri Leroy (1579-h. 1651; G. K. Nagler, *Künstlerlexikon*, vol. VIII, pág. 399), donde brujas y magos son casi los únicos representantes de los «hijos de Saturno» (nuestra figura 55); la inscripción dice: «Saturnus… magis et sagis, fodinis et plumbo praeest». <<

[25] Lo que en el cuadro de Copenhague parece ser una bifurcación de la ramita no son realmente sino dos virutas de la corteza pelada. <<

[26] Cf. C. Borchling en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. III (1923-24), pág. 229. Según G. C. Horst en *Zauberbibliothek*, vol. VI (1826), pág. 210, la vara sobre la que la bruja está jurando lealtad al demonio es «un palo blanco que parece cortado de un sauce y mondado». <<

[27] Cf. ahora M. J. Friedländer y J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlín 1932, fig. 227. <<

[28] Cf. ahora Friedländer y Rosenberg, *op. cit.*, fig. 228. <<

[29] Véase supra, pág. 298 (texto). <<

[30] Además, como señaló amablemente el cónsul Moslé, este cuadro, como el fechado en 1528, parece haber sido recortado, y no es improbable que aquí también la figura principal tuviera alas originalmente. <<

[31] Plinio, *Nat. Hist.* XXXVI, 58: «Numquam hic [sc. basanites] maior repertus est, quam in templo Pacis ab imperatore Vespasiano Augusto dicatus argumento *Nili, sedecim liberis circa Iudentibus…*». Sobre réplicas del grupo (la copia del Vaticano, huelga decirlo, no fue descubierta hasta la época de León XIII) cf. W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlín 1903. pág. 130. <<

[32] *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. LIX (1925-26), págs. 298 y ss. <<

[33] Elsheimer, por el contrario, en un delicado cuadrito que está en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, mostró a la diosa Minerva como patrona del arte y la ciencia en una actitud típica de la Melancolía (W. Drost en *Belvedere*, vols. IX-X (1926), págs. 96 y ss., lámina 2). <<

[34] Cf. L. Volkmann en *Werden and Wirken, Festschrift für K. W. Hiersemann*, Leipzig 1924, pág. 417, y *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. LXIII (1929-30), págs. 119 y ss. El fresco, que fue destruido durante la transformación de la «Sala di Saturno» en «Loggia di Saturno», mostraba la fundación de la ciudad «Saturnia», que, como dice Vasari en sus *Raggionamenti*, fue construida en un «lugar solitario y melancólico». La propia Melancolía aparecía representada «con útiles de artesano, compases, cuadrantes y varas de medir». <<

[35] Cf. J. Schlosser, *La letteratura artistica*, Florencia 1935, pág. 213. La descripción de Doni (fol. 8 f. de la edición de Venecia de 1549) dice así: «Nell' aspetto la fecero grave, nel mirar severa, e d'habito intero vestita: puro et honorato, equale così alla testa come a tutto il corpo. Il quale habito mostrava non meno d'esser da temere, che da esser honorato. Et così ferma e stabile, solitaria e pensosa, si stava a sedere con le sue masseritie, e artifitiosi stromenti intorno; si come a tal arte si conviene». <<

[36] Cf. L. Volkmann en *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. LXIII (1929-30), págs. 119 y ss., con láminas. La Melancolía, como en el original de Durero, aparece como mujer alada, mientras que los otros tres temperamentos, cosa significativa, carecen de alas; descansa la barbilla en la mano izquierda, y se apoya en una mesa, con un pie levantado, mientras en la mano derecha sostiene una balanza. A sus pies hay un niño en cuclillas con un libro, y sobre un saliente de una

de las paredes hay otro libro, un reloj de arena y un astrolabio. <<

[37] A. F. Doni, *I Marmi*, vol. II, Venecia 1552, pág. 87. Los versos puestos en boca de esta mujer doliente concuerdan con el carácter elegíaco de la composición:

«Che pena si può dire
Più grande che morire?
Maggior è la mia pena
E passa ogn' aspra sorte,
Che mai punto raffrena
Ma cresce ogn'hor più forte;
Io vivo, et ogni di provo la morte,
Dunque è maggior martire
Chi vive in doglia, et mai non può morire».

La xilografía de Doni, con el título alterado de toda clase de maneras (p. ej. a *Sibylla Albunea*) fue reimpresa dentro de una serie entera de estampas venecianas, y por lo tanto tuvo gran difusión y fue muy influyente en Italia (véase también infra, texto, págs. 367 y ss.). Una serie de cuarenta y dos *Emblemata*, tradicionalmente atribuida a Cornelis Massys, contenía también una copia invertida de la xilografía de Doni; el título es «Melancholia», y la leyenda: «Hanc caveas, moneo, si alacrem vis ducere vitam». Las otras partes de la serie aludían a temas tales como «Pertinacia», «Punitio», «Dolor», etc. La inclusión de la composición de Doni en la serie explica que la xilografía italiana influyera también en el arte holandés posterior. Por ejemplo, una serie de los temperamentos grabada por Cornelis Bloemaert según Abraham Bloemaert (nuestra figura 141) contiene una Melancolía que, aun siendo en casi todos los aspectos descendiente lineal del grabado de Durero, debe inequívocamente su postura, un suave *contra-*

pposto, y su carácter elegíaco a Doni. Lo mismo se puede decir de la «Dialéctica» de la famosa alegoría turinesa de *Las Artes Liberales dormitando durante la guerra* de Frans Floris. Sobre la «Geometría» de J. Boeckhorst (nuestra figura 140) véase supra, pág. 316, nota 150. <<

[38] Véase supra, págs. 282 y s., 291 (texto). <<

[39] No es casual que la *Malinconia* de Ripa (nuestra ilustración número 5), comentada supra (págs. 225 y s.), se asemeje al tipo generalmente establecido de la Melancolía menos que sus personificaciones de «Accidia» y «Meditatione», y es muy comprensible que en el texto no se haga ninguna alusión al grabado de Durero. De ahí que sea tanto más notable que en la edición flamenca se corrija la omisión (Amsterdam 1644, pág. 500). Sobre un cuadro de Abraham Janssens que, siguiendo a Ripa, contrastaba la «Malinconia» con la «Allegrezza» (nuestra figura 71), véase supra, pág. 225 (texto). <<

[40] Ripa hizo una personificación especial de esto describiéndola como una «donna scapigliata, con vesti lugubre, appoggiata col braccio à qualche sepoltura, tenendo ambi l'occhi fissi in una testa di morto…». Como ejemplos anteriores de esta clase nos limitaremos a mencionar el joven de Campagnola que medita sobre una calavera (Hartlaub, *Geheimnis*, lámina 24) y el hermoso aguafuerte de «Vanitas» (B 15) de Parmigianino. <<

[41] Cf. W. Weisbach en *Die Antike*, vol. VI (1930), págs. 127 y ss. <<

[42] A este respecto es significativa la portada de la serie de los Planetas de Marten de Vos, de 1581 (véase supra, pág. 334, nota 217 y nuestra figura 121). Ahí «Phlegma» aparece como Diana, «Sanguis» como Venus y «Cholera» como Minerva armada, pero «Melancholia» como una monja con un rollo, haciendo un gesto de amonestación; el grabado de por-

tada de las *Tables anatomiques* de J. Guillemeau, París 1586, se deriva de esa obra, pero aquí «Melancholia» vuelve a aparecer sentada, con la cabeza apoyada en la mano. También en la propia serie ocupa un lugar destacado el elemento religioso; los siete planetas y las siete edades del hombre se correlacionan con las siete obras de misericordia, y «Conscientia», apuntando hacia el ciclo, insta a arrepentirse al anciano «saturniano». Milton y muchos de sus sucesores apostrofan a la Melancolía como «monja pensativa, devota y pura». <<

[43] Copias en el Louvre, en la Accademia de Venecia y en el Ferdinandeum de Innsbruck. No vemos fundamento para poner en duda, como Wölfflin, la relación entre Feti y Durero, en vista de la amplia circulación del grabado de Durero y de la presencia de tantos atributos similares (perro, compás, esfera, escuadra, reloj de arena, garlopa); pero ni que decir tiene que Feti tuvo que conocer también el tipo más sentimental de Doni. Los objetos que faltan en el grabado de Durero (modelo de escultor y astrolabio) están presentes, por ejemplo, en un aguafuerte de *Vanitas* de Jacob Matham, que, como tantas representaciones holandesas de este tipo (cf. H. Wichmann, *Leonaert Bramer*, Leipzig 1923, págs. 45 y ss.), prescinde totalmente de figuras humanas, y se contenta con contrastar los símbolos de las artes y ciencias seculares con un bodegón religioso compuesto de calavera, biblia, crucifijo y rosario. <<

[44] Cf. la *Magdalena* del propio Domenico Feti reproducida en R. Oldenbourg, *Domenico Feti*, biblioteca d'Arte Illustrata, I, 2, Roma 1921, lámina XII. Una representación similar de Vanitas, pero esta vez nuevamente con alas, está reproducida en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXVI (1906-07), lámina XII. Durante el siglo XVII estos tipos se fundieron hasta tal punto que en mu-

chos casos (p. ej. en el del dibujo de Chaperon, nuestra figura 144) estaría igualmente justificado uno u otro título, *Melancolía* o *Vanitas*. <<

[45] De hecho la copia de París de la obra de Feti estuvo catalogada como «Magdalena» en el siglo XVII, y hasta el siglo XVIII (cuando quizá se reconoció su relación con Durero) no se le dio el nombre de *Melancholie*. (Cf. M. Endres-Soltmann, *Domenico Fetti*, tesis, Munich 1914, págs. 28 y ss.). <<

[46] Aquí queremos reiterar nuestro sincero agradecimiento al dr. Ludwig Münz, que señaló a nuestra atención este aguafuerte (B 22) de Castiglione. A propósito de esto cabe mencionar también otro aguafuerte de la Melancolía (B 26, apaisado) del mismo artista. <<

[47] Sobre la interpretación de las ruinas véanse, p. ej., C. Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, Londres y Nueva York 1927; K. Clark, *Landscape into Art*, Londres 1949. <<

[48] Fue J. Hess (*Agostino Tassi*, Munich 1935, pág. 22) quien señaló la relación entre la *Notte* de Guercino y el grabado de Durero. Hay que subrayar, sin embargo, que la composición de Guercino presupone no sólo el original de Durero sino también sus modificaciones sentimentales a la manera de la xilografía de Doni, y en su concepción general fundamentalmente estas últimas. <<

[49] Louvre, Núms. de Inv. 25196 y 25198. Cf. el aguafuerte de *Vanitas* de J. H. Schönfeldt, de 1654 (reproducido en W. Drost, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1926, lámina XV), que difiere iconográficamente de los dibujos de Chaperon sólo en que la figura principal es masculina, y en la insistencia típicamente germana en la idea de la muerte. <<

[50] Véase supra, pág. 235 (texto). <<

[50a] [Di en qué recóndito valle, sentado con la cabeza apoyada en la mano, contemplas los últimos y débiles fulgores de la luz]. <<

[51] John Whitehouse, citado en E. M. Sickels, *The Gloomy Egoist*, Nueva York 1932. <<

[52] Louvre, Núm. de Cat. 450. La figura es idéntica a una de las dolientes de la *Muerte de la esposa de Darío* del Museo de Nantes. De las representaciones de la Melancolía producidas por el llamado «clasicismo de ambiente», que se puso de moda hacia 1760, podemos mencionar la *Douce Mélancholie* de Joseph-Marie Vien (grabada por Beauvarlet), personificada por una joven meditativa en una estancia ricamente decorada, y una *Mélancholie* de su discípulo François-André Vincent, fechada en 1801, que, según Nagler, representa «una maravillosa figura femenina bajo unos cipreses». <<

[53] [Sentada en su retiro, la pálida Melancolía, con los ojos vueltos hacia lo alto, como inspirada]. Véase supra, pág. 234 (texto). <<

[54] Véanse los retratos de Reynolds comentados y reproducidos (láminas 79, 80 y 85) por Edgar Wind («Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. IX (1930-31), págs. 156 y ss.). El retrato de lady Macdonald, que el dr. Wind señaló amablemente a nuestra atención, está reproducido en V. Manners y G. G. Williamson, *Angélica Kauffmann*, Londres 1924, pág. 97; véase también Ursula Hoff, *Rembrandt und England*, tesis, Hamburgo 1935. <<

[55] [Cuanto más tiempo esté sola más contenta estaré, porque la fidelidad y la verdad ya no son nada]. Acuarela del Städelsches Kunstinstitut de Francfort; cf. P. Weber, *Beitrage zu Dürers Weltanschauung; eine Studie über die drei Stiche, Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus*,

Estrasburgo 1900, pág. 82. Por supuesto que este cuadro no se puede aducir para la interpretación del grabado de Durero, porque la guirnalda que lleva *Melencolia I* en la cabeza no está hecha de camedrio (*Teucrium*). Véase supra, pág. 313 (texto). <<

[56] Dibujo de Dresde, 1801; xilografía según el mismo hecha por el hermano del artista, Christian, hacia 1818; cf. W. Kurth, *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, vol. XXXVI (1914-15), págs. 229 y ss. La postura de la figura se parece mucho a la de la conocida Santa Helena de Pablo Veronés (Londres), quien a su vez se apoyó considerablemente en el grabado B 460, antes erróneamente atribuido a Marcantonio y quizá derivado de una composición de Parmigianino. Este grabado, con alguna modificación de la parte alta del cuerpo, sirvió también de modelo para la *Madonna* de Barthel Beham, B 8 (cf. A. Oberheide, *Der Einfluss Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts*, tesis, Hamburgo 1933, págs. 104, 113, lámina XLI), la cual fue a su vez utilizada en el dibujo de Rembrandt H.d.G. 877. Por lo tanto, J. L. A. A. M. van Rijckevorsel, en *Rembrandt en de Traditie*, Rotterdam 1932, págs. 121 y ss., se equivoca cuando, desconociendo el grabado del pseudo-Marcantonio, trata la *Santa Helena* de Veronés como también derivada de Beham. Un dibujo de Bartolomeo Passarotti de la colección Mond, publicado por T. Borenius y R. Wittkower, *Catalogue of the Collection of drawings by the old masters, formed by Sir Robert Mond*, Londres 1937, pág. 44, lámina 30, se deriva también de este grabado. <<

[57] El dibujo de la École des Beaux-Arts fue publicado como francés por P. Lavallée en *Les Trésors des Bibliothèques de France*, vol. II, París 1929, pág. 88, aunque el autor reconocía que «sujet et style sont plutót allemands que français». Pero

el origen alemán del dibujo está establecido por la inscripción del artista «Sametkäplin», que especifica el tocado de la figura masculina, mientras que el título francés «Un mélancolique spéculatif» tiene que proceder de un propietario posterior del dibujo. <<

[58] El signo ∇ símbolo alquímico de la tierra, apunta claramente a los tres símbolos correspondientes (△ = fuego, ∨ = agua, ⊿ = aire; cf. G. Carbonelli, *Sulle fonti storiche della Chimica e dell'Alchimia in Italia*, Roma 1925, pág. 23). Una prueba adicional de que forma parte de una secuencia de cuatro es la presencia de los tres signos zodiacales, sobre los cuales, sin embargo, véase la nota siguiente. <<

[59] El tercer signo zodiacal del invierno, Capricornio, ha sido sustituido por Virgo, pero esto puede deberse meramente a un error, a menos que, como en la serie grabada según Heemskerck, nuestra figura 54, que comentamos en págs. 374 y s. del texto, la combinación de los signos zodiacales pretenda también tomar en cuenta la patología de los humores. <<

[60] Cf. los *Elementa magica* de P. d'Abano, añadidos a la *Occulta philosophia* de Agrippa (edición de Lyon, pág. 561): «Habeat [sc. operans] vas fictile novum igne plenum». <<

[61] P. d'Abano, *op. cit.*, pág. 560: «Deinde sumat hoc pentaculum [la ilustración es idéntica a la estrella del dibujo de París) factum… in charta membrana hoedi». <<

[62] Cf. Giovanni Pierio Valeriano, *Ieroglifici*, Venecia 1625, pág. 256, con referencias a San Basilio y Hesiquio de Jerusalén. Ripa todavía da la lechuza como símbolo de la superstición. <<

[63] Cf. Giovanni Pierio Valeriano, *op. cit.*, págs. 342-43; la tela de araña denota «opera vana». <<

[64] Cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg, vol. XVIII), Leipzig 1930, págs. 51 y 110. <<

[65] El grabado de Jacob I de Gheyn que se muestra en nuestra figura 151 parece sugerir esta posibilidad. <<

[66] Cf. Giovanni Pierio Valeriano, *Ieroglifici*, Venecia 1625, pág. 104. El erizo denota «Danni che si sentono per l'indugio», porque «questo animale quando la femina sente lo stimolo del partorire, che il ventre le duole, differisce, et indugia à partorire quanto più può; onde avviene, che il suo parto sempre più crescendo, maggior dolore poi nel partorire le arreca». <<

[67] Cf. pág. 372, ilustración 2. <<

[68] Cf., p. ej., el molino de viento en la imagen del «volátil» sanguíneo, el castillo en llamas en la del «ígneo» colérico, la marina en la del «acuoso» flemático. <<

[69] El cuarteto de debajo es una variación de los versos salernitanos, aunque eliminando todas las buenas cualidades del melancólico. Lo mismo puede decirse de otra secuencia de los temperamentos, grabada por J. Sadeler según Marten de Vos, en la que la Melancolía está representada por una mujer casi desnuda que se retuerce las manos, y un hombre que se ha quedado dormido entre diversos utensilios rotos. También aquí es inequívoco el nexo con las parejas de los calendarios. <<

[70] Cf. T. Kerrich, *A Catalogue of the prints which have been engraved after M. Heemskerck*, Cambridge 1829, pág. 98. <<

[71] Cf. T. Kerrich, *op. cit.*, págs. 98 y ss. La dra. Bella Martens tuvo la amabilidad de señalar esta serie a nuestra atención. <<

[72] Los signos del zodíaco son aquellos en los que, según el saber popular de los viejos calendarios, debe estar la Luna si se quiere sangrar con éxito a un melancólico, un sanguíneo, etc. «Quando Luna est in thauro, in virgine et in capricorno, tunc minutio valet melancholicis», leemos, por ejemplo, en Marcus Reinhart, *Horae B. V. Mariae*, Kirchheim hacia 1490, citado supra, pág. 290, nota 56. <<

[73] La misma tendencia se puede observar ya en la xilografía de Hans Döring reproducida en nuestra figura 115. <<

[74] La metamorfosis groseramente humorística de una serie de esa clase, que al parecer se produjo a comienzos del siglo XVII en los Países Bajos, se puede ver en una litografía que data de hacia 1845, y que muestra los efectos de la embriaguez sobre los cuatro temperamentos. Los personajes están acompañados por sus animales tradicionales, el sanguíneo por un cordero, el colérico por un oso y el flemático por un cerdo: todos menos el melancólico, a quien se le asigna un simio porque embriagado se le atribuye la capacidad de «inventar mil trucos». <<

[75] Así le llama la fórmula humorística del pareado acompañante. <<

[76] «Atra, animaeque animique lues aterrima, bilis

Saepe premit vires ingenii et genii».

La realidad es que el Saturno de Jacob I de Gheyn está tan emparentado en cuanto al motivo con el *Mélancolique spéculatif* del dibujo a pluma de París, nuestra figura 147, que casi se podría imaginar que se basaron en un mismo modelo. Si existiera tal original, tendría algún respaldo la sugerencia apuntada (texto, pág. 373) de que el tonel del dibujo a pluma fuera una modificación de una esfera. <<

[1] Véase texto, pág. 316. <<

[1bis] Terence Lynch, en «The Geometric Body in Dürer's Engraving Melencolia I», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, págs. 226-32, propone una nueva interpretación, que muestra una vinculación perspectiva entre el cuadrado mágico y la figura geométrica. Para ello ilustra la relación entre el plano y la figura, su alzado anterior y la vista perspectiva, y señala de qué maneras modificó Durero la construcción estricta de la figura.

Con su ingeniosa exposición, Lynch proyecta nuevas luces sobre el problema; pero concluye, sin cautela critica, que el grabado entero fue ideado para presentar ese objeto geométrico complejo y ocultar el método con que ha sido concebido. Según él, «el bloque de forma extraña y su cuadrado mágico no son sólo dos elementos iconográficos entre muchos otros, sino que son quizá la razón de ser de la obra entera»; y acaba diciendo: «la erudición que la iconografía atestigua, y el conocimiento y dominio de la geometría que se demuestran en la representación de esa forma, indican que *Melencolia I* no es una autobiografía espiritual, sino la recapitulación de la obra intelectual de Durero». [Nota de R. Klibansky, 1989]. <<

[2] C. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, París 1882, pág. 179; M. Thausing, *Dürer*, Leipzig 1884, pág. 67; el más firme defensor es G. Gronau en *Belvedere*, vol. III (1923), págs. 1 y ss. <<

[3] F. Winkler (siguiendo a A. E. Popp) en «Albrecht Dürer» en Klassiker der Kunst, 4a ed., Berlín 1928, pág. 426. <<

[4] F. Kriegbaum en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nueva serie, vol. III (1929), págs. 247 y ss. El nexo con Miguel Angel del *Écorché*, recientemente sugerido como sustituto (E. Tietze-Conrat en *Burlington Magazine*,

LXVIII (1936), págs. 163 y ss.), es tan flojo como el del Cupido de Londres. <<

[5] O. Schneid en *Belvedere*, vol. VIII (1929), págs. 334 y ss. <<

[6] Revivida, con gran convicción, por E. Flechsig, *Albrecht Dürer*, vol. I, Berlín 1928, págs. 249 y ss. <<

[7] Véase supra, págs. 104-107; las citas que siguen están tomadas principalmente de Avicena, Platearius, Guainerio y Melanchthon. <<

[8] ¡El fol. 213 v. de la edición de 1559 contiene la misma xilografía como efigie de la Primavera en una representación de las cuatro estaciones! <<

[9] La cabeza, sin embargo, no está vista desde atrás, como cree Flechsig, sino convulsivamente doblada hacia adelante y vista en escorzo, desde la coronilla hacia abajo. <<

[10] Fol. E. 1 r. <<

[11] Véase pág. 120, nota 122. <<

[12] Véase texto págs. 128 y s. <<

[*] Trad. del alemán de Pablo Diener Ojeda. <<

[13] Véase Henry Peacham, *The Compleate Gentleman*, cap. XI (Londres 1622; ed. Heltzel, Ithaca (N. Y.) 1962, pág. 110): «The exercise of singing openeth the breast and pipes: it is an enemy to melancholy and dejection of the mind, which S. Chrysostome truely calleth, "*The divels hath*" (in lib. de Angore animi)». <<

ÍNDICE

Saturno y la melancolía 2
INDICE 5
Prólogo (1989) 7
Prólogo a la primera edición (1964) 26
Primera parte LA IDEA DE MELANCOLÍA Y SU DESARROLLO HISTÓRICO 30
Capítulo 1 La melancolía en la literatura fisiológica de la Antigüedad 31
Problema XXX, 1[54] 48
Capítulo 2 La melancolía en la medicina, la ciencia y la filosofía medievales 97
Segunda parte SATURNO, ASTRO DE LA MELANCOLÍA 150
Capítulo 1 Saturno en la tradición literaria 152
Capítulo 2 Saturno en la tradición pictórica 202
Tercera parte «MELANCOLÍA POÉTICA» Y «MELANCHOLIA GENEROSA» 343
Capítulo 1 La melancolía poética[1] en la poesía postmedieval 344
Capítulo 2 «Melancholia generosa» 369
Cuarta parte DURERO 398
Capítulo 1 La melancolía en Conrad Celtes 399
Capítulo 2 El grabado Melencolia I 406
Capítulo 3 El legado artístico de Melencolia I 491
Apéndice I El poliedro de Melencolia I 518
Apéndice II El significado del grabado B 70 522

Apéndice III Las representaciones de la melancolía en Lucas Cranach[*] 526
Lista de abreviaturas 543
Lista de figuras 546
Notas 558